

T.C.
BASKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK BİLİMİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

W.A.MOZART'IN ESERLERİNDE MEHTER MÜZİĞİ ETKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN

Deniz DEMİRCİ

TEZ DANIŞMANI

Yrd. Doç.Dr. Erdoğan OKYAY

ANKARA – 2011

.....tarafından hazırlanan
.....
.....
adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Kabul (sınav) Tarihi:...../...../.....

İmzası

(Jüri Üyesinin Unvanı, Adı-Soyadı ve Kurumu):

Jüri Üyesi:.....

Jüri Üyesi:.....

Jüri Üyesi:.....

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

...../...../20.....

Prof. Dr. Doğan TUNCER
Enstitü Müdürü

TEŞEKKÜR

Bu tezin gerçekleşmesinde emeği geçen danışmanım Sayın Hocam Yrd. Doç.Dr. Erdoğan Okyay'a ve Sayın Hocam Okan Murat Öztürk'e sonsuz yardımlarından ve ufkuma kattıkları zenginlikten dolayı teşekkür ederim. Sevgili annem Ümmügölsüm Kaya'ya, değerli keman hocam emekli konzertmeister Şamil Agun'e, besteci arkadaşım Bahar Gökeliye; çalışmalarım süresince sabrını ve enerjisini esirgemeyen Mert Gönöl'e en içten teşekkürlerimle...

Deniz Demirci

ÖZET

Bu tezde, mehter müziğinin tarihsel gelişimi, mehter çalgıları, çalgıların mehter müziğindeki yeri ve önemi, mehter müziğinde kullanılan makam ve usullerle ilgili konulara genel olarak değinilmiştir. W.A.Mozart'ın hayatı, eserleri, kişiliği ve sanatsal görüşleri anlatılmıştır. Çalışmanın amacı, mehter müziğinin W.A.Mozart'ı nasıl ve hangi süreçte etkilediğini belirlemektir. Bu bağlamda W.A.Mozart'ın konuyla ilgili seçilmiş eserlerinin genel incelemesi yapılmıştır.

Araştırmanın konusuyla ilgili olarak ulaşabildiğim en önemli kaynakların, özellikle tezimin konusuyla yüzde yüz uyuşan K.Reinhard'ın 'Mozart'ın Türk Müziği Algılaması' başlıklı bildirisinin ve benzerlerinin titizlikle incelenmesi sonucunda ortaya çıkan veriler ışığında, W.A.Mozart'ın ritmik, ezgisel ve armonik yapı kurgulamada kullandığı yöntemler ortaya çıkarılmış ve yorumlanmıştır. Bestecinin bizzat dinlediğini (varsaydığımız) ve çağının ya da çağından önceki bestecilerin eserlerinden tanıdığı mehter müziğinden etkilendiği, ancak bu müziği kendi tarzı içinde erittiği örneklerle ortaya konmuştur.

Anahtar kelimeler: Mehter, Mehter Müziği, Mehter Çalgıları, W.A.Mozart'ın hayatı, W.A.Mozart ve Mehter Müziği İlişkisi, Alla Turca, La major Keman Konçertosu, Kurt Reinhard.

ABSTRACT

In this thesis, Janissary band historical evolution, Janissary instruments and the effects of these instruments on Janissary music and the tones used in Janissary music also has been generally mentioned. W. A. Mozart's life, works, personality and his opinion about art has been described. The aim of this work is to find out how and when the Janissary music affects W.A. Mozart. For this purpose, W.A. Mozart's works concerning this subject has been analyzed.

After this analysis, due to the information has been reached, composer's rhythmic structure assembly techniques, the source of effects in his music have been solved and these solutions were remarked. Another important finding about the thesis is composer was affected by Janissary music but he was able to interpret this music in his own style.

Keywords: Janissary, Mehter, Mehter music, Janissary music, Janissary instruments, W. A. Mozart's life, Kurt Reinhard, Relationship between W.A. Mozart and Janissary music, Alla Turca, La major Violin Concerto.

III İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	I
ÖZET.....	II
ABSTRACT.....	III
İÇİNDEKİLER.....	IV
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	V
NOTALAR LİSTESİ	VI
GİRİŞ.....	1
i) Amaç.....	1
ii)Yöntem.....	2
iii)Sınırlılıklar.....	2
iv)Öngörüler.....	2
BÖLÜM I. MEHTER MÜZİĞİ	
1.1. Osmanlılarda 'Mehter' 'Mehterhane' ve 'Mehter Müziği'.....	4
1.2. Genel Karakteristiği.....	22
1.3. Çalgıları.....	24
1.3.1. Nefesli Çalgılar.....	27
1.3.2. Vurmalı Çalgılar.....	29
1.3.3. Ziller – Çingiraklar.....	32
BÖLÜM II. W.A.MOZART’IN YAŞAMI, ESERLERİ, KİŞİLİĞİ VE SANATSAL GÖRÜŞLERİ	
2.1. W.A.Mozart'ın Yaşamı.....	34
2.2. W.A.Mozart'ın Sanatsal Görüşleri.....	37
2.3. W.A.Mozart'ın Eserlerinin Doğuşu ve Genel Çizgileri.....	39
BÖLÜM III. W.A.MOZART’IN ESERLERİNDE MEHTER MÜZİĞİNİN ETKİLERİ	
3.1.W.A.Mozart ve Mehter Müziği İlişkisi.....	41
3.2. KV.219 La Majör Keman Konçertosu(“Türk Konçertosu”).....	43
3.3. K.331 La Majör Piyano Sonatı Rondo bölümü “Alla Turca”.....	57
3.4.KV. 384 Saraydan Kız Kaçırma Operası Uvertürü.....	69
BÖLÜM IV. SONUÇ	87
KAYNAKÇA	89

IV

EKLER

EK- 1 Mozart'ın Türk Müziği Algılaması (K.Reinhard).....	91
EK- 2 Örnek Mehter Müziği Notaları.....	100
ÖZGEÇMİŞ.....	108

ŞEKİLLER LİSTESİ

1. Onyedinci yüzyıl mehter sazları (Aksoy, 2000:73).....	6
2. Osmanlı Sefiri Resmi (Greve, 1997: 32).....	7
3.Mehterhane'den Bando'ya(Tuğlacı, 1986:1).....	18
4. Dokuz Katlı Mehterhane(Tuğlacı, 1986: 76-77).....	19
5. 18. yy'da (Sultan III.Ahmed Dönemi) Atlı Mehterler.....	21
6. Davulzen, zilzen, boruzen (Tuğlacı, 1986:35, 40).....	24
7. Mehter Ağası Kıyafetleri (Tuğlacı, 1986: 36).....	25
8.Çeşitli Mehter Çalgıcıları (Tuğlacı, 1986:37).....	26
9. Zurnazen, boruzen (Tuğlacı, 1986: 38, 39, 40).....	28
10. Davulzen, Nakkârezen(Tuğlacı, 1986: 43, 44).....	31
11.Köszen(Tuğlacı, 1986: 41, 44).....	32
12. Mozart'ın fildişi üstüne bir portresi(Doretea Stock).....	36
13.Mozart'ın kullandığı piyano (Kerst, 2005:Ekler).....	40
14.Örnek 1.....	58
15.Örnek 2.....	59
16. Kös ve nakkâre vuruşları.....	60
17. Mozart'ın Paris'te (1778) yazdığı piyano sonatları.....	65
18. Motif Karşılaştırması.....	67
19.Düyek usulü.....	68
20.İlk 8 ölçüdeki bas partisinin hareketi.....	68
21. Eşlik ritimlerinde vurgulu vuruşlar	69
22. B bölmesindeki bas partisinin hareketi	69
23. Do majör tonalitesinden la minöre ve fa majöre geçkiler	73
24.Selim Paşa haremiyle birlikte.....	74
25.Osman Karakterine uygun çizimler.....	75
26. Saraydan Kız Kaçırma operasının ilk temsilinin duyuru afişi.....	75

V
NOTALAR LİSTESİ

1.KV. 219 La Majör Keman Konçertosu.....	46
2. K.331 La Majör Piyano Sonatı Rondo bölümü.....	61
3. KV.384 Saraydan Kız Kaçırma Operası.....	76
4. Yeniçeriler Korosu.....	82
5. Kantemiroğlu, Der makaam-ı 'uşşaaak, usûleş berevşan, Zurnazen İbrahim.....	100
6. Kantemiroğlu, Der makaam-ı 'uşşaaak, usûleş çember, Zurnazen İbrahim Ağa.....	102
7. Ali Ufki, Pişrev li-tabl-ı' âlem Kazakîyân, usûleş düyek, Serv-i Nihavend.....	103
8. Kantemiroğlu, Der makaam-ı rast, semâ'î-i Gaazî Giray Han.....	104
9. Ali Ufkî, Pişrev-i At Nakılı, der makaam-ı mezbûr (sabâ), usûleş düyek.....	105
10. Der makaam'ı 'ırak, Elçi Pişrevi, usûleş düyek.....	106
11.Ali Ufkî, Pişrev-i Sancak, der makaam-ı mezbûr (acem), usûleş fer'.....	107

GİRİŞ

II. Viyana kuşatmasından sonra, önceleri yerilen Türk askeri müziği, ordu içindeki örgütlenişi, savaşlarda, törenlerde ve şenliklerdeki işlevi, çalgıları, hatta kıyafetleri, çalgıların kümelenmesi, çalınış biçimleri, hatta çalanların kıyafetleri; büyük merak ve ilgi uyandırmış, hem Avrupa askeri bandoları hem de Avrupa sanat müziği bu yeni tanışmadan göreceli olarak etkilenmişlerdir. Bu süreç giderek hemen tüm Avrupa ülkelerinde yaşanan bir 'Türk modası' doğurmuştur. Avrupa sanat müziğinde bu moda, pek çok bestecinin Türk müziği tarzında eser vermesine, Türk hükümdarlarını, Türk insanını ve saray yaşamını konu alan pek çok müzikli sahne eserlerinin yazılmasına ve oynanmasına yol açmıştır.

W. A. Mozart'ın Türk mehter müziğinden etkilenen eserler verdiği, hatta bunların içinde 'Türk' adı geçeni ya da konusu Türk'lerle ilgili olanların bulunduğu bilinen bir gerçektir. 16. yüzyıldan itibaren Avrupalı gezgin yazarlar, seyahat günlüklerinde ve yayınlanan kitaplarında, Türklerin (Osmanlı Türklerinin) müzik sanatını çoğu kez 'Mehter Müziği'ne indirgemişler ve bu müziğin tınısını, çalgılarını Avrupalı zevklerine göre (daha çok yeren değerlendirmelerle) Avrupa kamuoyuna tanıtmışlardır.

'Alla turca' modası hem batılı, hem de pek çok Türk araştırmacı tarafından olabildiğince işlenmiş bir konudur. Bu modanın doruklarından birini oluşturan W.A.Mozart'ın, Türk müziğini algılaması ve bu tarzda eserler vermesi konusu da çok araştırılmıştır.

Bu araştırmalar içinde Prof. Dr. Kurt Reinhard'ın 8 sayfalık bir kongre bildirisi, Türk müziğini çok iyi ve yakından tanıyan bir batılı uzmanın konuya yaklaşımı ve çıkardığı sonuçlar çok ilgi çekicidir. Mozart'ın 'Türk Müziği Algısı' konusunu ele almaya ve K.Reinhard'ın verdiği ipuçlarını derinleştiren ve sorgulayan bir araştırma yapmaya ve bunu bir yüksek lisans tezi olarak sunmaya karar verdim.

Tezin sonuna eklenen Prof.Dr. Kurt Reinhard'ın aynı konudaki araştırmasının Türkçe çevirisinin, ilk kez yayınlanması nedeniyle, Türk akademisyenler arasında ilgi uyandıracağını da umuyorum.

i) Amaç

Bu tez çalışmasının amacı, 'Mehter Müziği'nin, W.A.Mozart'ı nasıl ve hangi müziksel yapı taşlarıyla etkilediğini belirlemek ve bu bağlamda incelenen eserler yoluyla

bazı sonuçlara ulaşmaktır.

Bu sonuçlara ancak, bir yandan Mozart'ın seçilen eserlerinin ilgili bölümlerinin ezgi, tonalite ve ritim yönlerinden incelenmesiyle, diğer yandan da mehter müziklerinde aynı alanlarda benzer yapı taşlarının bulunup bulunmadığını ortaya koyarak ulaşabilecektir.

Bu çalışmada, söz konusu benzerlikleri saptamak ve böylece Mozart'ın mehter müziğini, ya da daha geniş bir tanımlama ile Türk müziğini ne biçimde algıladığını ortaya koymak amaçlanmıştır.

ii) Yöntem

Yöntem olarak bu çalışmada, konuya bir altyapı kazandırmak düşüncesiyle, bir yandan 'Mehter Müziği'nin tarihsel gelişimi, çalgıları, makam ve usulleriyle ilgili özet bilgilerin, diğer yandan da 'Alla turca' eserleri bağlamında W.A.Mozart'ın hayatı, kişiliği ve seçilen eserleri hakkında gerekli bilgilerin verilmesi yolu seçilmiştir.

Özellikle K.Reinhard'ın bu tez konusuyla birebir örtüşen bildirisinin Türkçe çevirisini 'ek' olarak almak ve bildirideki bulgularla bu tez çerçevesinde kazanılan bulguları karşılaştırarak sonuca ulaşmak da yöntemin önemli bir yanını oluşturmaktadır.

Böylece, W.A.Mozart'ın ritmik, ezgisel ve armonik yapılar kurgulayarak bir Türk müziği (Alla turca) biçimi oluşturmadaki başarısını incelemek, bu çalışmanın ana yöntemini oluşturmaktadır.

iii) Sınırlılıklar

Barok dönemden itibaren Türk modasına uyarak eser yazan pek çok besteci olmakla birlikte tezimde sadece W.A.Mozart'ın ve onun mehter müziğinden etkileniş biçimini ele aldım. Bu bağlamda Mozart'ın konuyla doğrudan ilişkili üç eserini seçtim. Bu eserlerde ayrıntılı bir analiz yerine çalışmamda, Mozart'ın, bu eserlerindeki Türk müziğini yansıttığı biçimleriyle sınırlandırdım.

iv) Öngörüler

1) Mehter müziği, Türk sanat müziği içinde ezgisi, usulü ve formu ile özgün bir yere sahiptir,

2) Mozart, dinlediği varsayılan bu özgün müziği, doğru algılamış ve bazı eserlerine 'Alla turca' tarzı olarak yansıtmıştır.

3) Bu konuda yapılmış araştırmalar vardır. Bu tezde, bu tür çalışmalar incelenecek ve daha ayrıntılı bulgulara ulaşılmaya çalışılacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

MEHTER MÜZİĞİ

1.1. Osmanlılarda 'Mehter', 'Mehterhane' ve 'Mehter Müziği':

Mehter, farsça “hizmetlilerin başı” demektir. Osmanlı ordusunda 'Mehter', bir hizmet birliğine verilen ad olmuştur. XVI. yy.dan itibaren Osmanlı devleti yapısı içinde 'Mehterhane' adı verilen kurumun, Türk kavimleri arasında İslamiyet'ten çok önceleri genel olarak 'Askeri Müzik' başlığı altında var olduğunu biliyoruz. Daha sonra, Osmanlı devletinin kuruluş yıllarından itibaren 'Mehterhane', devletin olmazsa olmaz iktidar simgeleri arasında sayılmıştır. “XVI. yüzyıldan itibaren özel tabiri ile mehterhane, kaideleri kesinleşmiş, teşkilatı ve teşrifatı kanunlara bağlanmış, musiki prensipleri tespit edilmiş bir müessese olarak kendini belli etmektedir.”(Sanal,1964:II)

'Mehterhane', Yeniçeri Ocağı içinde örgütlenmiştir. Bu birlik, 'Fetih' döneminde 'çadır mehterleri' ve 'çalıcı mehterler' olarak ikiye ayrılmıştır. Topkapı Sarayı'ndaki çalıcı mehter sayısını Evliya Çelebi '300 dolayında' olarak vermektedir. Kanuni döneminin her iki mehterhanesini yerinde inceleyen Fransa elçisi M.d' Aramon, çalıcı mehteri anlatırken; “...boru, zurna, davul ve başkaca otuzdan fazla askeri çalgı çalanların başı olan bir mehterbaşı daha var... Onun emrinde 1200 kadar mehter mevcut olup, bunlar kısmen atlı ve kısmen yayadır” diyor.(Okyay, 2010: 38)

Mehter müziği açık havada seslendirilen, dolayısıyla yalnız üfleme ve vurma çalgıları kullanan, devlet ve iktidar simgesi olduktan başka, devlet töreni, saat duyurma, savaşa yüreklendirme, eğlenti gibi pek çeşitli işlevi yerine getiren müzik dalıdır. Mehter müziği yapan ve eskiden 'Tabılhâne', 'Nakkârehâne', sonra da 'Mehterhane' adlarıyla anılan takımın çekirdeğini davul-zurna çalgıları oluşturur. Mehter takımında kaç çift davul-zurna varsa, takım o kadar "katlı" sayılır. Takımdaki öteki çalgıların sayısı kat sayısından az olabilir, burada herhangi bir kurala uyulmaz. Sözelimi 16 katlı bir mehter takımında 16'şar davul ile zurnadan başka değişik sayılarda boru, nakkâre, zil ve kös bulunabilir. (Oransay, 1977:112) Mehter takımının sunduğu dinletiyeye nevbet (nöbet) deniyordu. Böyle bir dinletide, mehter müziğine özgü peşrevler¹, ayrıca günün tanınan şarkıları, besteleri vb.

¹ Oransay (1977:114) 'peşrev' için şu tanımlamayı yapıyor: "Peşrev (kelime anlamı: önde giden) faslı oluşturan bağdanmış parçaların ilki olan, birkaç bölmeli çalgısal türdür. Sayıları 1830 yöresine kadar genellikle üç, bu tarihten sonra dört olan bölümlerine "hane"(kelime anlamı: ev) adı verilir. Her haneden sonra yinelenen kavuştağa(nakarat) önceleri mülazime, 1830 yöresinden başlayarak teslim adı verilmiştir. Darbı fetih usulündeki peşrevler kural olarak beş haneli olur. Aksak semai ile yürük semai usulleri dışında hemen her usulle

seslendiriliyordu. Bugün var olan mehter takımları ise daha çok törensel bir işlevle ve yüz yıllık bir aradan sonra 1952'den başlayarak yeniden kurulmuş ve geleneği tam yansıtmayan eserler seslendiren takımlar olmuşlardır. (Oransay, 1977)

Osmanlı ordularının Avrupa içlerine kadar sefer yapmasına bağlı olarak, on altıncı yüzyıldan itibaren "Türk Modası'nın Avrupa'yı sardığı, pek çok etkinin yanı sıra mehter müziğinin de Batı sanat müziğini etkilediği sıkça söylenegelen bir gerçektir. Askeri bandonun, savaşçılık ruhunu destekleme ve savaşçıları coşturma, barış zamanında yürüyüş yapan birlikleri disiplin altında tutabilme özelliği, Türkler tarafından çok eskilerden bu yana kullanılmıştır. Türkler müziği askeri alanda etkin ve işlevsel bir biçimde kullanmışlardır. Özellikle savaş sırasında devamlı vurulan kösler ve çalınan marşlar, ordunun morali üzerinde önemli bir rol oynamıştır, onları savaşa koşullandırmıştır.

Mahmut R. Gazimihal 1961 yılında yayınlanan 'Musiki Sözlüğü'nde; Türklerin askeri musiki tarihini, 'Mehterhane' maddesinde şöyle anlatmaktadır: "Kaşgarlı Mahmut divanında, Balasagun Türkmen hakanının maiyet mızıkasının nöbet vuruşlarından bahsederek, bu takıma en az miladi yüzyıllarından beri "tuğ" denilmiş olduğunu anlatıyor ve çalgı adlarını ayrı ayrı maddelerde bildiriyor. Milattan iki yüz yıl önce, aynı Balasagun yakınlarına kadar vazifeye (seyyah olarak) gelen bir Çin generalinin Hun çalgılarından bir takımını dönüştürerek Çin'e götürerek bunun sarayda çalınmaya başladığını, günün Çinli tarihçisi kayda geçiriyor. Bütün bunlar Orta Asya Türk Askeri mızıkasının, İslamiyet'ten yüzyıllar önce bile örneklik bir durumda bulunmuş olduğuna delildir. Tuğ takımında yer alan çalgılar şunlardı: Yurağ (zurna), borguy (boru), tümrük (davul), küvrü (kös), çarığ (zil)..."

"...Vezirlerin tuğ sayısına göre, birer konak mehterhanesi vardı. Resmi, özel, ordu ve kalelere mahsus olmak üzere bu mehterler, imparatorluğun dört bir ülkesinde en uzak serhadlerdeki beş vakit mehterhane nevbetleri, açık hava fasıllarını dinletirlerdi. On binlerce davul, zurnacı söz konuşuydu. Esnaf loncaları, "cırak, kalfa, usta" görenekleri vardı... Tanzimata yakın yıllarda orduda yerini 'bando muzika'ya terk ederek resmen lağvedilen mehterhane (1826), köylümüzün hatırsayar gönlünde hâlâ bütün sıcaklığıyla yaşıyor; oralarda hâlâ 'davulsuz, zurnasız düğün olmaz' denir."²

Ali Ufki (Albert Bobowsky), 1669'da yazdığı 'Saray-ı Enderun'³ adlı eserinin bir

bağlanabilen peşrev birinci ve sonuncu hanede genellikle makamın olağan genliği (en kalın ile en ince perde arasındaki alan) içerisinde dolaşır, orta hanelerde tize çıkar ya da pes seslere iner."

² Bkz. Gazimihal (1961)

³ Bu eserin bazı bölümleri "Topkapı Sarayında Yaşam" adlı kitapta yayınlanmıştır. Ali Ufki (2002)

yerinde, Osmanlı müziğini şu sözlerle özetlemişti:“Musikileri iki türlüdür; birincisi ev musikisi veya bir oda içinde dinlenebilen musikidir; diğeri ise çok gürültülü, savaşta ve açık yerlerde dinlemeye uygun mehter musikisidir.”⁴

Aşağıdaki satırlar, İstanbul'da 1551-1622 yıllarında, elçilik görevlisi olarak kaldığı dört yıl içinde gördüklerini ve yaşadıklarını 1608'de yayımlanan 'Seyahatname'sinde anlatan Schweigger'in mehter müziği hakkındaki bilgilerini içeren bölümden alınmıştır.⁵

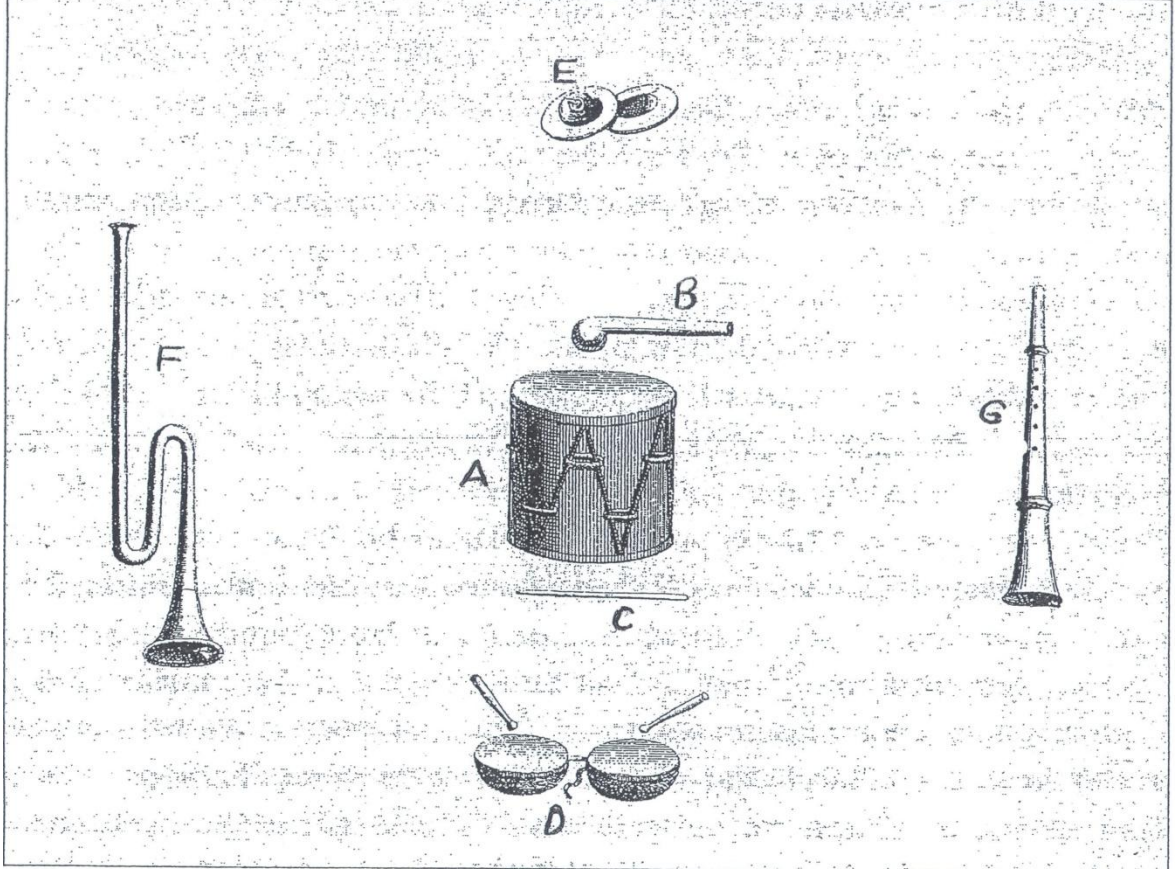
“...Türkler bu sazları savaşlarda, düğünlerde ve benzeri şenliklerde kullanırlar. Nitekim hükümdar musiki dinlemek istediği zaman gene aynı sazlar kullanılır, sadece beerbaucken (kös) yerine, alta doğru daralıp sivrilen iki küçük davul (nakkâre) çalınır. Tam tersine, şiddetli, düşmanca, hatta Hristiyanlık dünyasındaki gerçek musiki sanatına tamamıyla aykırı bir musiki. Her şey kulak tırmalayıcı bu musikide. Türkler ancak anlamsız denecek kadar yüksek sesle icra edilip, bütün bir muharebe meydanını tir tir titrettiği zaman beğenip velveleli bulabilirler bu musikiyi. Bu musiki, icra edilirken aynı sazdan dört, beş, altı tane hatta daha çok sayıda kullanırlar; bu sazlardan her birinin sesi ötekilerinkine göre daha yüksek midir, daha hafif midir diye düşünmeden, hepsini bir hengâme içinde çalarlar. Musikiyi şiire uygun olarak, bazen güçlü, bazen zayıf parçalara ayırmasını da bilmiyorlar Türkler. Kısacası, zarafetten, çekicilikten yoksun bir gürültü bu, öyle ki Almanya'daki çobanlarla köy kemancılarının ezgileri bile bundan çok daha hoş bir musikidir.”

17. yy'da yaşamış İtalyan bir gezgin olan Kont Luigi Ferdinando Marsigli'nin 1732'de basılan 'Seyahatnamesi'nde, mehter çalgılarının resimleri yayımlanmış, “...her sazın Türk Askeri musikisindeki görevi...”anlatılmıştır. Marsigli'nin resimlediği mehter çalgıları aşağıda gösterilmiştir.

⁴ Bkz. Gazimihal (1961)

⁵ Bkz. Aksoy (1994:294).

Şekil 1. Onyedinci yüzyıl mehter sazları: davul (A), davul tokmağı (B), davul değneği (C), nakkâre (D), zil (E), boru (F), zurna (G).



Kaynak: Aksoy, B.; Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki. Pan Yayıncılık, İstanbul, 2003: 73.

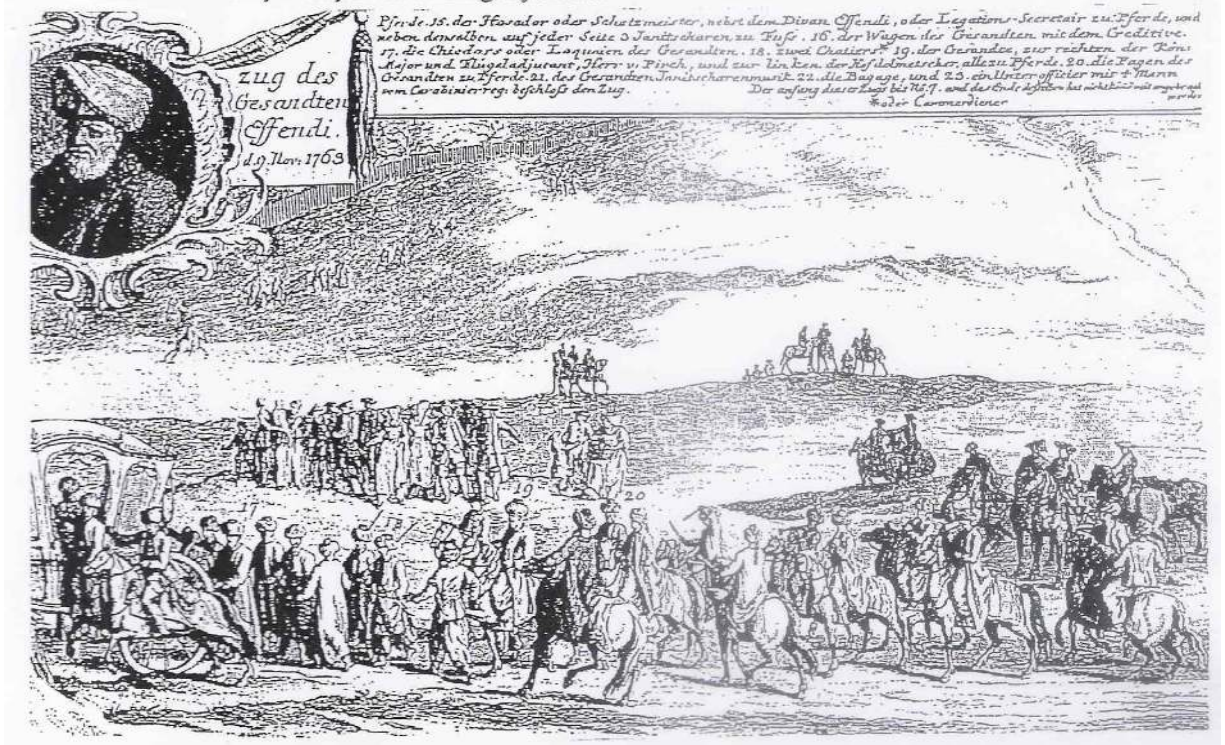
Berlin'li müzik etnologu Martin Greve Berlin'li Türklerin müzik yaşamını konu alan "Alla Turca" adlı broşürünün, 'mehter müziğine' ayırdığı bölümünde, 1683 yılındaki 2. Viyana Kuşatması'nı anlatan savaş tarihçisi Johann Peter Vaelckeren'in şu sözlerini aktarıyor: "Türkler tatil günlerine, çanlar çalarak ve 'Allah, Allah' naralarıyla başlıyorlardı."⁶

Greve'ye göre, 15. yy Avrupa'sından beri bazı Türk çalgıları hakkında bilgiler bulunmasına karşın, Türk müziğine yoğun ilgi ancak 18. yy ortalarından itibaren görülüyor. Bu yıllarda Avrupa saraylarında ve büyük konaklarında hükümdarlar 'yerli' mehter takımları bulunduruyor. O dönemde yaşayan Prusyalı bir görgü tanığı, 'yerli' bir mehter takımının Prag'ta 20.09.1744'teki tören yürüyüşünü şöyle anlatıyor: " Önde iki zenci Arap tarafından çekilen gri bir kumaşla kaplanmış ve üstü örtülü bir arabaya

⁶ Bkz. Greve (1997:32-34)

yerleştirilmiş büyük bir davulu, başka bir zenci Arap durmaksızın çalıyordu. Arabanın arkasında tüm Türk müziği çalgılarını, büyük davulu, pirinçten yapılmış çifte çengi ve toplam 9 çalgıyı çalanlar yürüyerek geliyorlardı. En arkada onları izleyen gene Arap zencilerden oluşan küçük bir birlik geliyordu..."⁷

Şekil 2. Osmanlı Sefiri Resmi El Hacı Ahmed Efendi'nin 1763'te Berlin'e girişini gösteren bir gravür



Kaynak: Greve, M.; Berlin'de Türkiye'den Müzik: Alla Turca .Verwaltungsdruckerei- Berlin, 1997:33

16., 17. ve 18. yy.larda İstanbul'da görev yapan ya da Osmanlı topraklarında uzun süre dolaşan başka pek çok gezgin de mehter müziği hakkındaki görüşlerini, yayınladıkları seyahatnamelerde anlatmışlardır:⁸

HANS DERNSCHWAM :

“Paşanın emrindeki, pfeyffer (zurna), trommetter (nefir/boru), paukber (kös) çalan sazendelerin musikisi öylesine hoş bir şey ki, domuzların böğürdüğünü, kurtların köpeklerin uluduğunu sanırsınız.

⁷ a.g.e. , s.33

⁸Bkz. Aksoy (199:291-296)

Drummel'den (davul) çıkan ses Viyana'da bakır döven bakırcıların çıkardığı ses kadar yüksek. Önde paşanın bir çift tiz sesli schalmaynpfeiffer (cura zurna) çalan iki, sonra bir yemek tabağı büyüklüğündeki iki küçük beer peuklen (nakkare) çalan bir sazendesi var, sazende bu sazı yerde otururken çalıyor. Daha sonra, askeri davul kadar büyük olmayan bir çift drumeln (davul) geliyor. Sazende kalın bir tokmakla davulun üstüne, bir değnekle de altına vuruyor. Bir de tabak gibi yuvarlak olan, çocuk oyuncağını andıran parlaklıktaki madeni, pirinç diskler var, ikişerden dört disk bunlar (zil). En sonunda, hepsi selama geçince, iki nefesli saz ile parlak renkli üç trommetten (boru) çalmaya başlıyor. Kullandıkları üç vuruş var; önce hafif, sonra daha kuvvetli, sonra daha da kuvvetli vuruşlar, hep aynı ölçü içinde. En sonunda hepsi birden susar. Deri dövenler gibi yorulmuşlar, soluk soluğa kalmışlardır.”

JOHN COVEL :

25 Mayıs 1675 günü, Şehzade Mustafa'nın sünneti dolayısıyla düzenlenen şenliklerde: “Şehzade, babasının çadırına yöneldi; babası onu öptü, yanına oturttu. Küçük şehzade ile yanındakileri sazlar, on zurna, altı davul, dört nefir, iki çift nakkâre ve alt kısımları kalbur gibi deriyle kaplı dört kös izliyordu; sazendelerin hepsi de develere binmişti.

Padişahın, vezirin, kaymakamların vb. sazları hep aynı. İlk sırada nefirler yer alıyor; bunlar arada bir, ritmik sesler veriyorlar, ama hiçbir zaman bir ezgiyi baştan sonuna kadar çalamıyorlar. İkinci sırada zurnacılar (bu sazlar bizim tiz obualarımızın hemen hemen aynısı (cura zurna), bunlar aralıksız, durup dinlenmeden çalıyorlar) var. Üçüncü sırada ise büyük davullar var, ama bunların çevresi bizimkilerinki gibi pirinçten değil, ayrıca alt kısımlarına da kaytan bağlanmamış. Bu davulların her iki yüzünü de kullanıyorlar, her uzun yahut kuvvetli notada sağ ellerindeki büyük bir tokmakla üstüne, her küçük yahut zayıf notada da sol ellerindeki çubukla altına vuruyorlar; bu vuruşları çoğu kez kısa duruşlar izliyor. Dördüncü sırada küçük bir kap biçimindeki davullar (nakkareler) geliyor, birer çift oluşturan bu davulların tonları

eşlerininkinden farklı; bunlar da musikiye her zaman katılmıyor; beşinci sırada, çapı 30 cm. kadar olan pirinç tabaklar (ziller)bulunuyor, bunları birbirine çarparak ses çıkarıyorlar.”

ANTOINE GALLAND 'ın Günlüğünden Bölümler (13 Ocak- 9 Nisan 1672) :

“(…)Sultanın camiye gitmek için atına bindiği sırada, durumu etrafa duyurmak amacıyla davullarla zurnalar (borular) çalmaya başladılar. Orada bir de dervişler (müezzinler) korosu vardı, uzunca bir süre terennüm ettiler. Zat-ı şahane camiye girmek üzere atından inip her şey bittikten sonra yeniden atına bindiği zaman onları aynı şekilde selamladı.”⁹

4 Mayıs

(Edirne'den yola çıkan askeri birliklerden söz ediliyor)“...Askere zurnalar, nefirler, davullar ve köslerden kurulu bir takım eşlik ediyordu.”

7 Mayıs

“(…)Bütün bunlar, ortalığı çınlatıp velveleye boğan sesi tam anlamıyla savaşı canlandıran bir ahenk içindeki, on beş davul, bir o kadar zurna ile nefirin musikisiyle sona eriyordu. Ama ortalığı titretip sarsan şey, hayatımda gördüklerimin en irisi olan, develerin taşıdığı dört kösün gürleyişiydi. Bu sesle serseme dönmekle kalmayan, bütün vücudunun içi dışı heyecandan ürpermeyen kimse yoktu.”

12 Eylül

(Bir şehrin zapt edilişi kutlanıyor)“...Akşamleyin saraydan yükselen kös ve top sesleri şehrin zapt edildiğini doğruluyordu. Gece de Kız Kulesi'nden, Tophane'den, Boğaz'daki hisarlardan top atıldı. Şehrin başka yerlerinde de kös ve davul sesleri çınılıyordu.”

13 Eylül

(Gene fetih şenliklerinden söz ediliyor)“...Bütün gece boyunca her yerde halkın eğlenmek için çaldığı sazlarla davulların sesi duyuluyordu.”

⁹ a.g.e, s.300

8 Haziran 1673

“(...)Padişahın ve sadrazamın mehterleri yahut sazendeleri, kapitülasyonların yenilenmesi dolayısıyla elçiyi sazlarının ahengiyle eğlendirmeye geldiler, ama Türklerin o kadar hoşuna giden ahenkleri Fransız kulağının zevkine hiç de uygun değildi.”

(Elçi Nointel'in mektubundan)

“(...)Musikiyi, çalıcı mehterbaşı yönetir. Tabılzen, boruzen, köşçü ve zurnazen olmak üzere mehterbaşının emrinde yirmi beş kişi vardır. (...) musiki işlerinin başı olan çalıcı mehterbaşı yirmi beş akçe aylık alır; dört ölçek de arpası vardır. Tayın bedeli almaz, ama kendisi ile emrindeki yirmi beş kişi paşanın mutfağından yer. Kendilerine üç öğün için beş çeşit yemekten kırk tabak verilir. Emrindeki boruzen başı, tabılzen başı, zurnazen başı, köşçü başı gibi ileri gelen görevlilerin yirmi akçe, geri kalanların on akçe aylıkları vardır. Hiçbirinin tayını yoktur, çünkü bindikleri hayvanlar, atlar, develer, katırlar paşanın malıdır.”

SULZER:

“Türklerin kullandığı sazlar: Önce okurlarıma Türklerin kullandığı sazları tanıtmak, daha sonra da Türk oda musikisini 'tambulchana' diye anılan, Eflak dilinde 'kindia', yani askeri musiki yahut yeniçeri musikisi denilen musikiden ayırmak istiyorum. Bugün Roma İmparatorluğu'ndaki askeri birliklerin birçoğunda çalınan, Alman kalemlerince her gün yeni yeni parçalar eklenerek yaygınlaştırılan musikiyi yeniçeri musikisi, gerçek Türk askeri musikisi gibi görmekten sakınmalıyız. Bu iki musiki arasında çok büyük fark vardır. Bizim 'Alman Türk' askeri musikisinde aynı sazlar kullanılmadığı gibi, iki musiki arasında zevk farkı da vardır, çünkü Türk musikisi zevkinin Alman musikisinin ölçüleriyle ve Alman kulağıyla taklit edilmesi imkânsızdır...”

“...İtiraf ederim ki, bir pikolo, iki korno birkaç fagot, birçok obua yahut kemanla çok güzel ahenk kuran "Alman Türk" musikisini, adi davulun, zaman zaman bas davulun katılmasıyla azametle

gürleyişinin ziller ve çanlarla birleşmesiyle ortaya çıkan bu ölçülü gürültüyü, benim kulağım, yirmi büyük Türk davulundan, bir o kadar zurnadan ve dokuz-on akortsuz yahut farklı tonlara göre akort edilmiş, yahut da ayrı ayrı oktavların kullanıldığı borudan çıkan o kedi bağrıışmasına, bizim kulağımıza ne ölçü, ne de ezgi yönünden ahenkli gelen o musikiyi tercih eder. Tercih eder, çünkü bu, Türklerle Yunanların 'mehterhane' dedikleri Türk tabılhanesinin musikisinden başka bir şey olmayan, Eflâk'ta 'kindia' yahut 'saray akşam musikisi' diye anılan musikinin en özlü, en doğru ifadesidir.

Ancak, bütün bu anlattıklarım söz konusu musikinin kendisinden çok, icracıların kusuru olduğu için, iyi icra edilmesi halinde bu musikinin nasıl bir şey olabileceğini de belirtmek isterim.

Dokuz-on büyük davul, gene bir o kadar zurna, sayısı altı ile dokuz arasında değişen trompet yahut borazan, dört daire yahut schellensiebe ve ziller Türk askeri musikisinin belli başlı sazlarını oluşturur. Bir de akortsuz bir trampet gürültüsünden söz edeceğim; bundan anlaşılması gereken şey, birkaç küçük davuldan çıkan boğuk, ama insanı delip geçen bir sestir, bu sesin çıktığı saza 'serdar nakkaresi' denir. Bu davulların üstüne dairevi hareketlerle değil, tersine, ölçüye uygun düz hareketlerle vurulur.

Biraz önce söz ettiğim solo biter bitmez bütün sazlar ritimli parçanın icrasına başlar, buna sadece borular parçanın belirli yerlerinde musikiye katılır. Borular aynı sese akortlu ise yahut eşlik görevini başarıyla yerine getiriyorsa, güzel bir musiki çıkıyor ortaya. Bu fanfar ezgisi tıpkı bir solo gibi, zurnalarla birkaç kez tekrarlanır. Musiki icrasından sonra padişaha ve "beyler"e uzun ömürler dilenir, devletin bekası için dua edilir.

Size Lord Aspis'ten bahsetmek istiyorum. Bu adam Avrupa zevkiyle yetişmiş ünlü bir kemancı olarak ilkin Türk musikisinden hiç hoşlanmamıştı, dahası, bu musikiyi duymak bile istemiyordu, ama daha sonra Türk musikisine öylesine bağlandı ki, bu kez Avrupa musikisini hiç dinlemek istemez oldu. Ne var ki, buna pek şaşmamak gerekir. Böyle bir zevk değişikliği son derece doğaldır. Bazı Alman musikicileri de Türk

musikisindeki gibi trilli seslere alışık olan Fransız musikisini uzun süre dinleyip ona alışınca Fransızların musikisini daha çok sevmeye başlamışlardı. Ben de bir Fransız şehrinde bir zamanların ünlü Fransız operası *Le Devin du Village*'i birçok kez dinledikten sonra bu musikiyi Pergolessi'nin *Stabat Mater*' inden bir aria yahut Hassen'in dramatik şarkıları kadar sevmeye başladığımı hatırlıyorum. Aynı şey Alman sözlü musikisini dinleyecek olan bir yabancı için de söz konusu olabilir; örneğin Berlin kasidelerini, Hiller operalarını ilkin çok güzel bulmayacak bir yabancı da kulağı bu musikeye alışıkça onu sevmeye başlayacaktır.

Türk bestecileri armoniden habersizler, öyle ki böyle bir şeyin Avrupa musikisinde olabileceğini bile anlamıyorlar ve böyle bir musikideki birçok yan ses (aynı anda tınlayan sesler) yüzünden hiçbir ezgi duyamayacaklarını iddia ediyorlar. Şimdiki Eflak Bey'inin sarayında Bey'i eğlendirmekten çok, resmi bir amaçla bulunan Alman saray musikicileri Beethoven'in, Haydn'ın, Staden'ın ve öteki Avrupalı ustaların en hüznü adagiolarını Türklere dinlettikleri zaman onlar bu parçaların dans musikisi mi olduğunu soruyorlar, bizim musikimiz çok fazla kıvrak, neşeli ve canlı bulduklarını ifade ediyorlar ve dinledikleri parçaların nerdeyse hepsinin kendilerinin "rast" dedikleri dizide bestelenmiş olduğunu söylüyorlardı. Rast G (sol majör) demektir. Bütün bu söylenenlerden, Türklerin ciddi musiki de yumuşak dizilerden pek hoşlanmadıkları sonucunu çıkardım. İşte bizim zevkimiz onların zevkine bu kadar uzak!

Böylesine uyutucu olan, tek sesli bir musikideki irkiltici boşluğun insan kulağını rahatsız edip etmeyeceğini soracaksınız bana. Evet, özellikle, şarkı söylenirken sesin yükselmesiyle ortaya çıkan bu sade, bu basit ses titremeleri olmasaydı(ben bunları yarım triller olarak nitelendiriyorum), bizim hiç bilmediğimiz birtakım tarzlarla donatılan, özellikle de ritimlerinin şaşırtıcı zenginliği ve çeşitliliği dolayısıyla yapaylaşmayan bir musikileri olmasaydı, bu musiki elbette kulağa hoş gelmeyebilirdi.”¹⁰

¹⁰ a.g.e, s.323-326

TODERINI:

“Mehterhane: Askeri musiki sazları;

1. *Zurna*: sesi de, biçimi de obuaya benzer.

2. *Kaba Zurna*: aynı sazın boyu daha uzun olan, bariton seslisi.

3. *Boru*: bir çeşit pirinç trompet.

4. *Zil*: ortalarında küçük bir yarım küre biçiminde boşluklar bırakılmış iki yuvarlak pirinç diskten oluşan bir Kuzey Afrika sazıdır; kabarık yüzünde diskleri taşıma değer yarayan iki kayış vardır, diskler birbirine vurularak çalınır.

5. *Davul*: kasnağı ağaçtan yapılan bildiğimiz tamburo'dan (davul) biraz daha büyükçe bir tamburo. Ritme göre bir yüzüne kalın bir tokmakla, öbür yüzüne ise ince bir değnekla vurulur.

6. *Dümbelek* yahut *Naara*: küçük bir timpani çeşidi; çapı yarım ayaktan(15 cm) biraz daha fazladır.

7. *Kös*: develere bindirilip çalınan, gövdesi bakırdan yapılmış büyük bir timbal(orquestra davulu).

Sadrazamın, paşaların besledikleri birçok askeri musiki takımı vardır. Kaptan paşa yahut en yüksek rütbeli amiral, donanmasında, Eflak, Boğdan beyleri de saraylarında askeri musiki takımları bulundururlar.

İki bayramda, donanma şenliklerinde, sultanların doğumlarında, öteki sevinçli şenlikli günlerde, bunlardan başka, sultan ne zaman çağırırsa ve ne zaman isterse çalan, sultana bağlı Türk musikicilerinden kurulu bu takım gerçekten görkemli, saltanata özgü bir şeydir. Bütün sazlar tek bir ses halinde, kimisi daha pes ve kimisi daha tiz perdelerden çalar. Türk musikisinin özelliği budur.

Sarayda sultan için birçok oda musikisi sazı vardır. Hepsi de Türk olan bu musikiciler sultanı eğlendirmek üzere haftada birkaç kez musiki icra ederler. Bir de saray dışında yaşayan, kendilerine aylık bağlanmış olan, daha yetenekli, Rum, Ermeni, Türk, Yahudi musikiciler vardır. Bunlar ayda bir iki kere; sultanı eğlendirmek üzere saraya çağrılır. Rumlardan Anastasios ile, Ermenilerden Stefano, kemanda eşsiz ustalıklarıyla tanınmış musikicilerdir. Rafael'in derin bilgisi var, tanburu

da çok güzel alıyor; ama iki Türk var ki, onlar tanburu olağanüstü bir ustalıkla alıyorlar. Tekkedeki bazı dervişler de büyük bir sanat ustalığıyla ney flyorlar; ney onların en çok uğraştıkları, sevdikleri saz.

Dervişler raks ederken çalınan hava, Avrupa notasıyla yazılmış olarak Büyükelçi Ferriol'un anılan kitabındadır. Yetenekli bir musikici bu havayı kemanla çaldı, ama Türk dinleyiciler bu eseri tanıyamadılar bile ve epeyce güldüler. Doğrusunu söylemek gerekirse, bazı sesler aslında Avrupa notasıyla ifade edilemiyor, o seslere gerçek değerini verebilmek için yeni işaretler icat etmek gerekiyor, bu da üstünde uzun uzadıya düşünülmesi gereken, hem bizim musikimizi hem de Türk musikisini iyi bilmeyi gerektiren zor bir iş.”¹¹

SCHUBART:

“(Mehterin etkileri hakkında)

Kırk yıldan beri Alman askeri birliklerinde icra edilen Türk musikisi Türklerin aldıkları sazların incelenmesine yol açtı. Bu musikinin özelliği çok cengver bir musiki olmasıdır; korkak insanlara bile cesaret aşılar. Yeniçerileri musiki icra ederken dinleme fırsatını bulanlar onların musiki takımlarının seksen-yüz kişiden kurulu olduğunu görecek, bizdeki taklitlerine acı acı gleceklerdir.

Berlin'deki Türk elçisi Ahmed Efendi'nin şerefine bir Türk musikisi konseri verildiğinde, Ahmed Efendi başını sallayarak, " Türk musikisi olamaz bu!" demiş. İşte o günden sonra Prusya kralı gerçek Türk musikicilerini hizmetine aldı, gerçek Türk musikisini bazı alaylara soktu. Viyana'da da imparator Türk musikicilerinden oluşıan çok iyi bir koro kurdurmuş durumda. Öyle ki, büyük besteci Gluck bile bu musikicilere operalarında rol veriyor.

Kullandıkları sazlar şunlar: zurnalar. Türkler bu sazları daha keskin bir ses elde etmek için kullanıyorlar, bunun için de sazı tenekeden yapıyorlar. Bir de eğri boruları var, bunların sesi bizim bas borularımızın sesine benziyor. Biri büyük, biri kkk enler kullanıyorlar. Def adlı

¹¹ a.g.e, s.342- 343

sazlarındaki gümüş zillerin çingirtısı çok hoş bir etki uyandırıyor. En iyi cins bronzdan yapılan zilleri var, bunlar ritmik bir şekilde birbirine vuruluyor. İki çeşit de davulları var. Bunlardan küçük olanı daima velveli hareketlerle coşturuyor; büyüğü ise bu hareketleri yumuşatıyor.

Türk askeri musikisinin sesleri ne kadar özgün, ne kadar kendine özgü bir biçimde düzenlenmiş doğrusu. Almanlar bu musikiyi fagotlarla takviye ettiler, böylece etkisi büyük ölçüde arttı. Bu şekilde trompet de güzelce araya girebiliyor. Kısacası, askeri musiki Türkleri arasında Türk musikisi birinci sırada, ama icrası çok masraflı. Çünkü bu musikiyi özüne, kahramanca edasına uygun biçimde icra edebilecek tam teknil bir takım kurmak çok pahalı bir iş. Türk musiki notadan değil de ezberden çalındığı için (yalnızca biz Almanlar bu musikiyi notaya almaya başladık) bu musikinin kuramı hakkında söylenecek pek bir şey yok; mükemmelliği sağlayan şey sadece kulak ve tecrübe. Bu musiki 2/4'lük ritmi seviyor, ama biz Almanlar başka ritimlerde de başarılı denemelere giriştik. Burada belirtilmesi gereken bir nokta da, Türk askeri musiki dışında hiçbir musiki türünün bu kadar sağlam, kararlı, hükmedici denecek kadar baskın bir ritme ihtiyaç duyamayacağıdır. Her ölçünün ilk darbı her defasında öylesine güçlü, erkekçe bir tavrıla vurulur ki, ritmin dışına çıkılması hemen hemen imkânsızlaşır. Fa majör (F-dur) ve si majör (B-dur) Türklerin en sevdikleri diziler sayılır, çünkü kullandıkları sazlar bu dizilerde en etkili biçimde çalınabiliyor. Bu arada biz Almanlar da re majör (D- dur) ve do majör (C-dur) dizilerinde birtakım başarılı denemeler uyguladık, bu da Türk musikisinin taşıdığı önemin daha iyi anlaşılmasına yardım ediyor.¹²

Osmanlı sarayının batı müziği ile doğrudan ilişkileri konusunda ise, şu iki örneği verebiliriz: Metin And, 1523 ya da 1524 yılında İstanbul'daki Venedik elçisinin konağında bir dans (bale) gösterisinin yapıldığını ve saray kadınlarının da bu gösteriye hem seyirci, hem de dansçı olarak katıldıklarını yabancı kaynaklara dayandırarak anlatıyor.¹³

Emre Aracı ise, 1599 yılında İngiltere kraliçesinin buyruğu ile Londra'da yaptırılan bir org'un armağan olarak Topkapı Sarayı'na gönderilmesini, kurulmasını ve bu

¹² a.g.e, s.348-349

¹³ And (1963:8)

orgla Sultan III. Mehmet'in huzurunda konserler verildiğini İngiliz arşiv belgelerinden aktarıyor.¹⁴ Bu örnekleri de çoğaltabiliriz.

17. yy.da Marsigli'den başka gezginler ya görevli olarak İstanbul'da kaldıkları ya da Eflak gibi Osmanlı egemenliğindeki topraklarda uzun süreler dolaştıkları için Osmanlı müziği hakkında önemli ve geniş bilgiler vermişlerdir. Bunlar arasında; Giovanni B. Donado, Marin Mersenne, Athanasius Kircher, Michael Praetorius gibi müzik kuramcısı, organograf ve besteciler de vardır. Çoğunun görgü ve araştırmaya dayalı nesnel gözlem, saptama ve övgülü anlatımlarına karşılık örneğin Praeterious, Türk müziği konusunda en az bilgi sahibi olduğu halde, belki dinlediği mehter müziğinin savaşçı ruhuna kapılarak ve bu müziği Türk müzik sanatının tek ürünü sayarak, çok olumsuz genellemeler yapmıştır.¹⁵ Praetorius genel olarak Türk müziğini şu sözlerle tanımlamıştı: "Mehmet (Fatih Sultan), zalim ordularının, bu şeytan soyunun, insanlık dışı barbarlıklarını sürdürmesi için sadece güzel sanatları değil, eğlenmeye dönük her şeyi, şarabı ve telli çalgıları da tüm ülkesinde yasakladı. Bunların yerine şeytanın çanlarını ve borularını andıran zırlayan ve gaklayan düdüklerini koydu. Bu müziğin Türkler nezdinde değeri çok yüksek ve düğünlerde, şenliklerde ve savaşta bu müzik çalınıyor.

...Bu bayağı müziğin Türkler arasında çok sevilmesine karşılık onlar bizim müziğimizden nefret ediyorlar..."

Oransay, Praetorius'un olumsuzluklar içeren bu yargısındaki yanlışlıkları ve noksanlıkları sıraladıktan sonra batıların, 'Türk savaşları' döneminde 'Türk müziği' olarak " sadece açık havada icra edilen 'Mehter Müziği'ni tanıdıklarını" söylüyor. (Oransay, 1964)

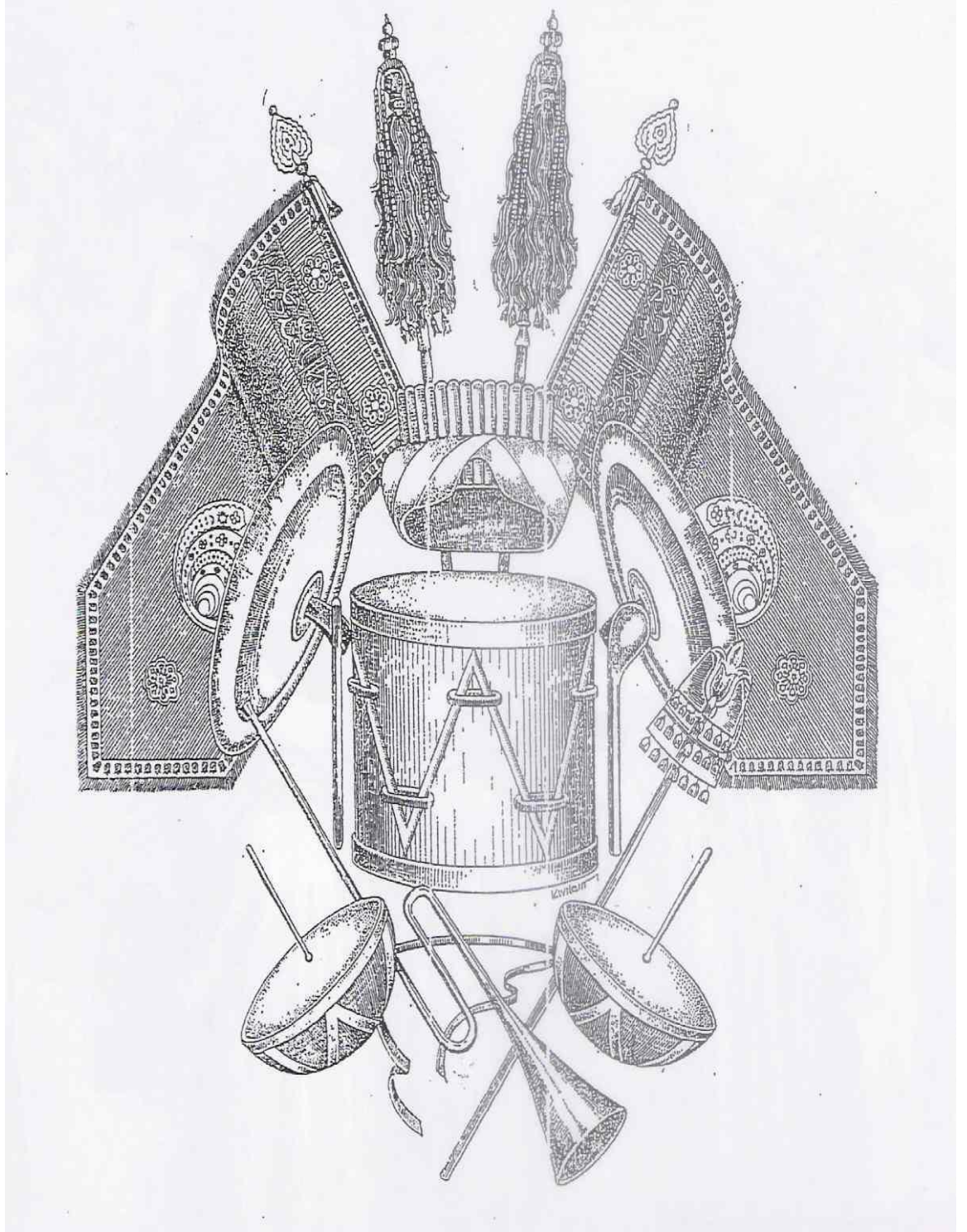
Avrupa'da 'Türk Tehlikesi'nin geçmesinden sonra, aynı 'Mehter Müziği' hakkında müzik yazarlarının görüşleri de bütünüyle değişmişti.

Batılı müzik kuramcılarının 'Mehter Müziği' hakkındaki bu yorumlarıyla tez çalışmamıza başlamamızın nedeni, araştırmamızın konusu olan batı müziği-mehter müziği ilişkisinin temellerini hatırlatmaktır. Bu hatırlatmadan sonra 'Mehter Müziği'nin yapısına özetleyerek göz atabiliriz.

¹⁴ Aracı, (2000:5-7)

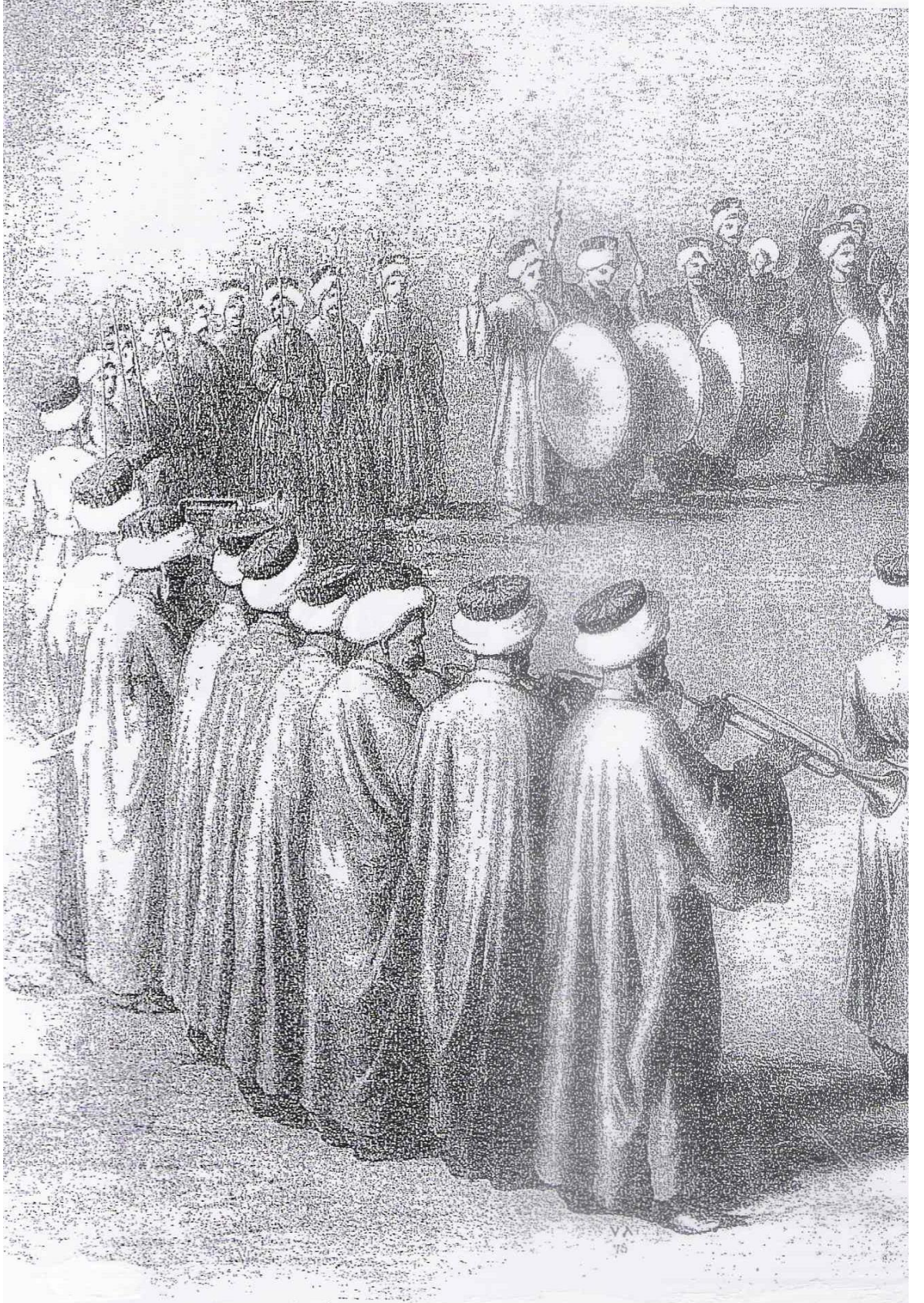
¹⁵ Praetorius, (1619: 6-7)

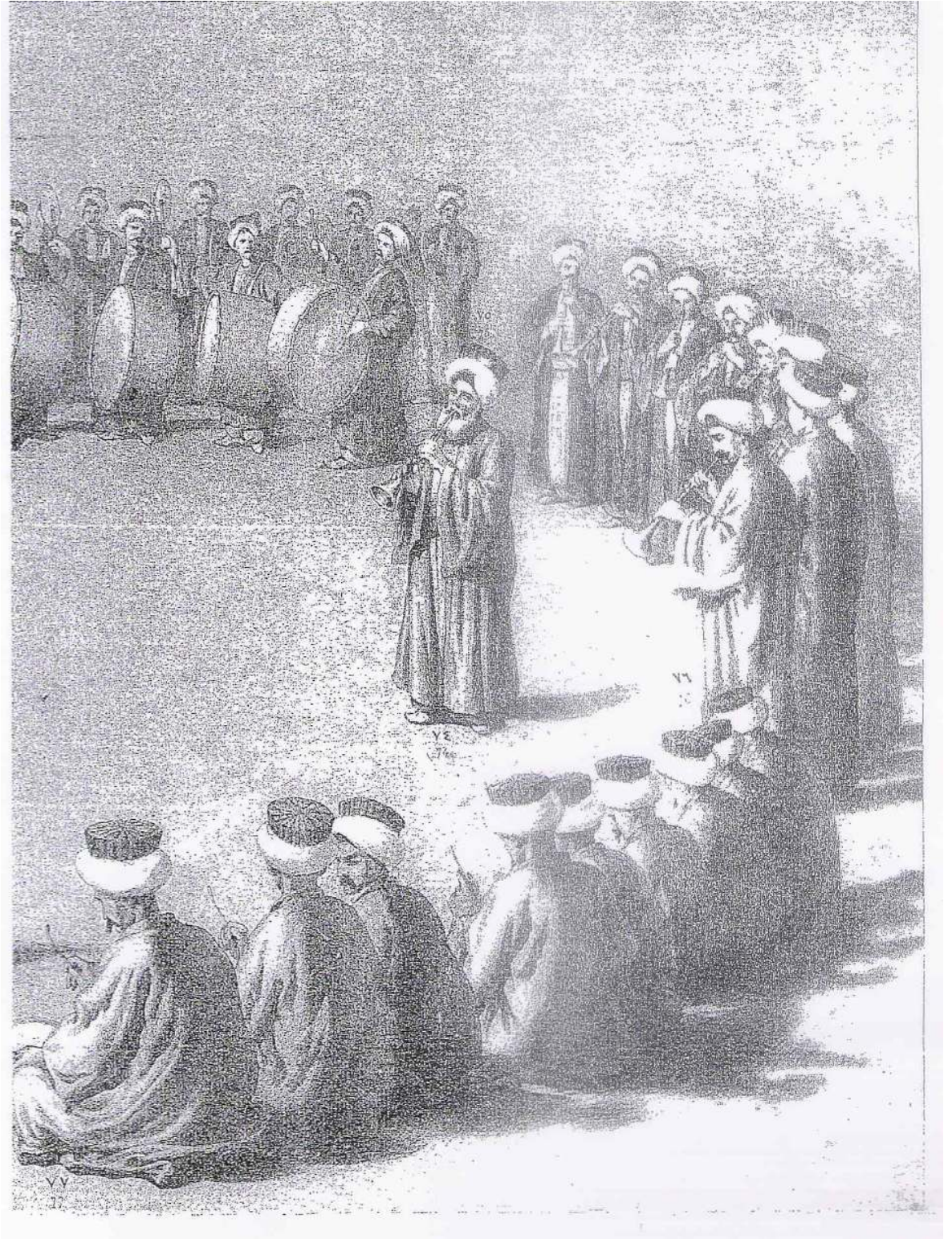
Şekil 3. Mehterhane'den Bando'ya



Kaynak: Tuğlacı, P. ; Mehterhane'den Bandoya. Cem Yayınevi, İstanbul, 1986: 1

Şekil 4. Dokuz Katlı Mehterhane





Kaynak: Tuğlacı, P. ; Mehterhane'den Bandoya. Cem Yayınevi, İstanbul, 1986: 76-77

Şekil. 5 18. yy'da (Sultan III. Ahmed Dönemi) Atlı Mehterler



1.2. Genel Karakteristiği:

Bu alıntılardan; 'Mehter', 'Mehterhane' ve 'Mehter Müziği' terimleri ve bunların içeriği genel çizgileriyle anlaşılmaktadır. Çalıcı mehterler, özellikle savaş zamanlarında orduya katılanlarla birlikte sayıları çok artan, içlerinde bazılarının sivil hayatlarında da çalgı çalan esnaf vb. meslek erbabı olan, bir 'Mehterhane' de örgütlenen ve düzenli biçimde 'meşk' yoluyla mehter müziği dağarını öğrenen ve genişleten kimselere verilen addır. Bazıları görevlerini yaya yaparken, çalgıları uygun olan bazıları da at ya da deve üzerinde çalarak görev yaparlar.

Mehterhane, mehter müzikçilerin oluşturduğu ordu birliği iken, giderek saraya bağlı bir kurum olmaya dönüşmüş, devletin güç simgesi olmuştur. Devlet içinde belli seçkin makam sahipleri, özel 'mehterhane' oluşturma yetkisi almışlar ve görev yaptıkları yerlere mehterhanelerini de birlikte götürmüşlerdir. Bu mehter takımları gittikleri yerlerde (bu yerler içinde yabancı ülkeler de vardır) müzikli gösteriler yapmışlardır. Batılı müzik yazarlarının 'Türk müziği' olarak algıladıkları mehter müziği, yüzyıllar boyunca, “Türk müziği” kavramıyla özdeşleşmiş ve klasik Türk sanat müziğinin ince saz kolunun batıda bilinmemesi, ya da gözardı edilmesi sonucunu doğurmuştur. Oysa örneğin A.Bobowsky (Ali Ufki) 1669 da yazdığı yukarıda adı geçen kitabında bu ayrımı yapmakta ve şunları yazmaktadır:¹⁶

“Türklerin musikileri iki türlüdür; birincisi ev musikisi veya bir oda içinde dinlenebilen musikidir, diğeri ise...” Bobowsky’den yüzyılı biraz aşkın bir süre sonra bir Alman gezgin Sulzer de aynı konuya değinerek şunları yazmaktadır: “...Bunlardan birincisi; davul, zurna, boru, daire, nakkare ve zillerle icra edilen 'mehterhane' musikisidir. İkincisi de; ney, tanbur, santur, mıska, kemane gibi 'oda musikisi sazları' ile çalınan 'Türk oda' musikisidir.” (Aksoy:2009)

Genel olarak Türk müziği çevrelerinde, mehter müziği dışında açık havada çalınan müzikler(örneğin davul-zurna havaları v.b.) için “kaba saz”, oda müziği tarzındaki müzikler için de “ince saz” terimlerinin de kullanıldığını, mehter müziğinin ise kendine özgü ayrı bir tarz ve ayrı bir dağar oluşturduğunu hatırlatmanın doğru olduğunu düşünüyorum.

Mehter müziği genel olarak, mehter çalgıları ile çalınan askeri müzik ve eğlence müziğinden oluşur. Geniş bir dağarın içinde Türk sanat müziği eserlerinden ve halk müziğinden alınan parçalar da vardır.

¹⁶ Bkz. Öztürk (2011:2-3)

Değişik biçemleri bir potada eriten olgu;

a) belli çalgılar,

b) biçemi belirleyen ses sistemi içinde belirli makamlar ve belirli usullerdir.

Klasik Türk müziğinde; oktavı çeşitli görüşlere göre 24 ve daha çok perdeye bölen, komalı perdeler içeren ve çeşitli makamların dizilerini bu perdelerden birleştiren ses sistemi, mehter müziğinin de temelini oluşturmaktadır. Mehter müziğinde en çok kullanılan makamların sayısı hiç de az değildir. Evliya Çelebi, 1638 de yapılan esnaf alayında Mehterbaşının konuşmasını şöyle aktarmaktadır: “...12 makam, 24 şube 48 terkip...” Bu sözlerle, Türk musikisinde meydana gelmiş makamların bilinen tanımını yapmıştır. Ses sisteminin bu perde zenginliğine karşılık, yapılan derlemeler 12 yarım perdeli batı müziği notasyon sistemi ile yazılmış ve yanlış sonuçlar ortaya çıkmıştır. Mehter müziğinde; peşrev, saz semaisi, cengi-i harbi, murabba vb. çalgı müziği türleriyle, birkaç(örneğin söz semaisi, türkü vb.) sözlü tür de kullanılmıştır.

Mehter müziğinde kullanılan 25 makamı örnekleriyle Sanal'ın (Sanal:1964) kitabında buluyoruz. Örneğin 'Elçi Peşrevi', 8. sıradaki 'Irak' makamı içinde, 'Sancak Peşrevi' 1. sıradaki 'Acem' makamı içinde ve 'Cengi-i harbi-i' de 12. sıradaki 'Nevâ' makamı içinde örnek olarak verilmiştir.

Kullanılan makamlar gibi mehter müziği bestecileri de çok çeşitlidir. Bestecilerin çoğunluğunu mehterhanelerin çalıcı mehterleri, bunlar arasında da çeşitli çalgıların grup başları oluşturmaktadır. Zurnazen başı İbrahim Ağa, Nefiri Behram, Zurnazen Edirneli Dağı Ahmed Çelebi vb. Sanal'ın verdiği 25 usul arasında en sevilenleri ise Düyek, Çengi-i harbi, Fahde, Çember, Devr-i kebir, Berefşan gibi usullerdir. Mehter müziği; cümleleri kısa, motifleri kolayca hatırdaki kalan, ses tekrarları çok olan ezgilerden oluşmaktadır.

Sanal'ın genelde 'Kantemiroğlu Edvarı'ndan aldığı mehter müziği örneklerinde üç bazen dört bölümlü bir biçim göze çarpmaktadır. Üç bölümlü biçimde bölümler;

1) Ser- hâne,

2) Mülazime ve

3) Hane-i sâni'dir.

Dört bölümlü olanlarda bunlara, son bölüm olarak 'Hane-i sâlis' eklenmektedir.

Ezgilerin en hareketli olanlarında bile “ritmik tempo” ve “melodik tempo” değerleri oldukça düşüktür. Örnek olarak aldığımız Gazi Giray Han'ın 'Semai'sinin ilk bölmesinde ritmik tempo değeri 1,6, buna karşı ezgisel tempo değeri 1,06'dır. Bunun anlamı, ezgide çok ses tekrarı olduğu buna karşılık ezginin adım ya da atlama yoluyla

yaptığı(inici ya da çıkıcı) hareketlerinse oldukça azlığıdır. Yukarıda verilen sayılar, ezginin bu yapısını anlatmaktadır.¹⁷

1.3.Çalgıları:

Mehterhane, saltanatın olmazsa olmazlarından sayıldığı için hükümdarlar diğer hükümdarlık alametlerinde olduğu gibi mehterhane takımlarını da bu icaba göre tensil oluşturmuşlardır.

Osmanlı mehterhanesinde çalınan çalgıları şu gruplarda toplayabiliriz: Nefesli Çalgılar, Vurmalı Çalgılar, Ziller- Çingiraklar. Zurna, Boru, Kurrenay ve Mehter Dūdūğü nefesli çalgıları, Kös, Davul ve Nakkâre vurma çalgıları, zil, çevgan ve çingiraklar da son grubu oluşturur. Bu çalgılara Osmanlı ordusunda kullanılan tabılbaz çalgısını da ilave etmeliyiz. Çevgan çalgısı, mehter takımına arasıra katılan bir çalgıdır. (Sanal:1964)

Şekil.6 Davulzen, zilzen, boruzen



Kaynak: Tuğlacı, P. ; Mehterhane'den Bandoya. Cem Yayınevi, İstanbul, 1986: 35,40

¹⁷ Ritmik ve melodik tempo terimleri ve hesaplaması için bkz.: Okyay , “ Melodische Gestaltelemente in den türkischen 'Kırık Hava' (Türk Kırık Havalarında Ezgisel Yapıtaşları) “ Doktora Tezi, Berlin 1975:92.

Şekil. 7 Mehter Ağası Kıyafetleri



Mehter Başı / HAK / (XVII. yüzyıl)
Janissary band leader. (17.th century)



Baş Mehter Ağa (XVIII. yüzyıl)
The Janissary band leader. (18 th century)



Mehter Başı / HAK / (XVII. yüzyıl)
Janissary band leader. (17 th century)



Mehter Başı (XIX. yüzyıl başları) / O.T.K.A. / Soldan üçü
The janissary band leader (early 20 th century). Thira from I

Kaynak: Tuğlacı, P. ; Mehterhane'den Bandoya. Cem Yayınevi, İstanbul, 1986: 36

Şekil.8 Çeşitli Mehter Çalgıcıları



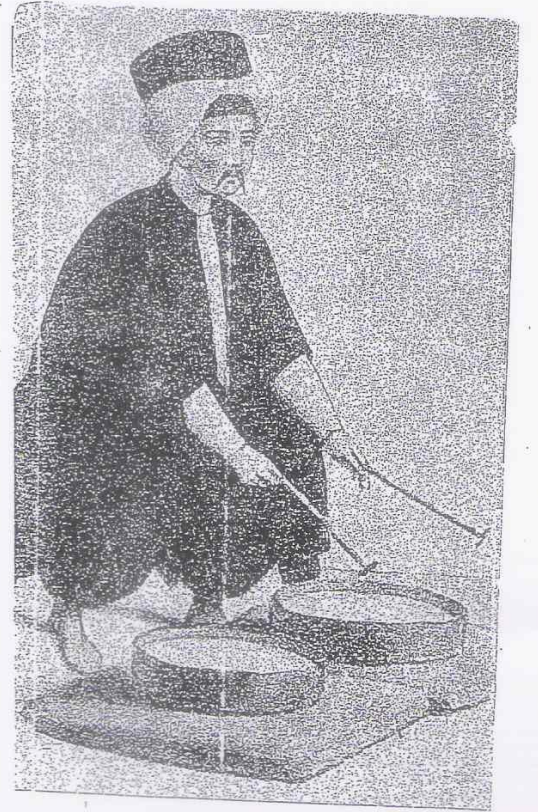
(Eski bir tablodan) Mehter'de Zurnacı
(From an old painting) a zurna player of a mehterhane band



(Eski bir tablodan) Mehter'de Zilçen
(From an old painting) a cymbalist of a mehterhane band



(Eski bir tablodan) Mehter'de Davul



Mehter'den Çifte Nakkare

Kaynak: Tuğlacı, P. ; Mehterhane'den Bandoya. Cem Yayınevi, İstanbul, 1986: 37

1.3.1. Nefesli Çalgılar:

Mehter müziğinde kullanılan nefesli çalgılar; zurna, boru, kurrenay, mehter düdüğü ve klarnettir.

Zurnanın diğer adları surna ve surnay'dır. Mehterhanenin ve esnaf mehterlerinin nefesli sazlarındandır. Zurna çalanlara zurnai, surnai, zurnacı veya zurnazen denir. Osmanlılar'da iki çeşit zurna kullanılırdı. Kaba-zurna denilen ve kalın ses veren irisi Osmanlı ve Kırım mehterhanelerinde çalınırdı. Cura-Zurna denilen ince sesli ve küçük boy zurna ise davul veya “ çifte na'ra” ile birlikte çalınırdı. Zurna mehter takımlarının birincil sazıdır. Ezgiyi yalnız o çalabilirdi. Sesi renkli, canlı, raiyane (pastoral), erkekçe, heybetli, hassas ve oynaktır. Sesten sese kaydırışlar, kısa ve keskin sesler verebilir. Bağlı notaları ve süratli pasajları layığı ile başarabilir. Zurnanın ses dokusu kaba çargâh ile tiz hüseyini arasındadır (Kalın do ile 2. mi arasındadır). Mehter takımında en iyi zurna çalan zurnazen başı olurdu. Mehter takımının müzikalitesi onunla kaimdir. Zurna repertuarını saymak, bütün mehter repertuarını ortaya koymaktır.

Boru, eski okunuşları ile borı ve borguy ve Arapçadan alınan nefir hep aynı sazdır. Boru mehterhanenin nefesli sazlarındandır. Boru çalanlara borizen, boruzen veya nefiri denilirdi. Eskiden tunçtan imal edilen boruların zamanla Osmanlılar devrinde pirinçten yapıldığı anlaşıyor. Borunun düdük gibi delikleri vardır ve bir kattır. Kurrenay'ın küçüğüdür. Osmanlı mehterhanesinin çaldığı borular yalnız Osmanlı mehterlerine mahsustu. Kırım Hanlarının mehter takımlarında ise Efrasiyab borusu denilen başka çeşit bir boru kullanılıyordu.

Osmanlı mehter borusu, resimlerde perdesiz olarak görünmektedir; parmaklar için açılmış delikleri yoktu. Ağızlıktan itibaren ince ve düz olarak uzanır. İleride bir boyun ile kıvrıldıktan sonra geriye düz olarak gelir, tekrar kıvrılır ve evvelki kıvrımın hizasını geçtikten sonra ağız genişleyip açılarak boru nihayet bulur. Boru çalınırken sağ el ile kavranması kâfi gelirdi. Atlı mehterlerin boruzenleri boş kalan sol elleri ile atın dizginlerini tutardı. Sesler dudak vaziyetleri ile çıkarılırdı. Boru sesleri; do¹, sol¹, do², mi², sol² veya sol¹, re², sol², si², re³.

Kurrenay, Acem ve Osmanlı mehterhanelerinde çalınan bir sazdır. Kurrenay'ın Osmanlılarda çalınmış olması arızidir. Bundan dolayı asıl mehter sazlarından değildir. Kurrenay, uzun ve gittikçe genişleyen madeni iri bir borudan ibarettir. Mehter düdüğü, Mehter sazandelerinin musiki meşk ettikleri bir düdüktür.

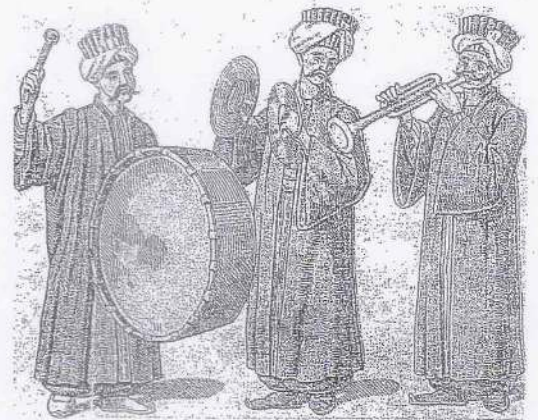
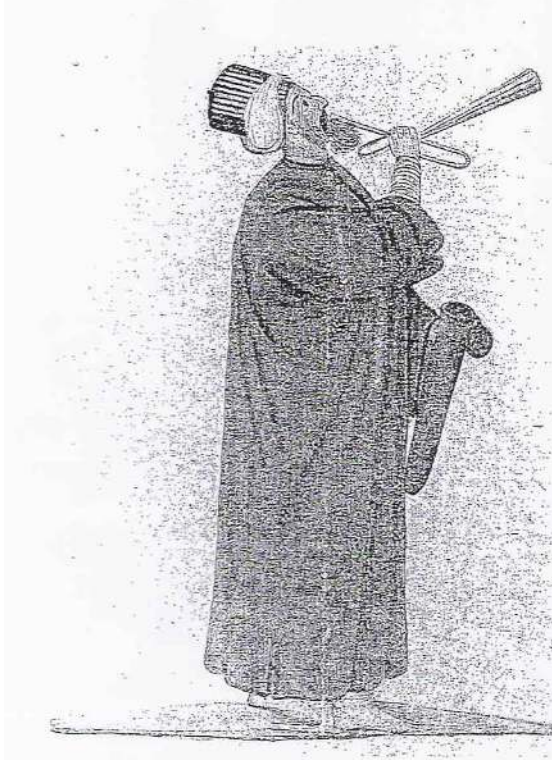
Şekil. 9 Zurnazen, boruzen



Zurnazen. Minyatür (XV.-XVIII. yüzyıl) / BÜHK /
Miniature illustration of an oboe player (15th-18th century)



Zurnazen (XVIII. yüzyıl) / İ.A.A.E.K. - B XVI, 80
Oboe player (18th century)



Boruzen (XIX. yüzyıl başları) / O.T.K.A. / Soldan üçüncü
Horn player (early 20th century) Third from left

Kaynak: Tuğlacı, P. ; Mehterhane'den Bandoya. Cem Yayınevi, İstanbul, 1986: 38,39,40

1.3.2. Vurmalı Çalgılar:

Kös, davul, nakkâre, tabılbaz ve tef mehter müziğinin vurmalı çalgılarıdır. Kös'ün başka adları kus, köbürge, tuğ, kus-i hakani, kus-i şahi'dir. Kösler madenden büyük bir kâse ile üzerine gerilmiş deri ve vurulacak tokmalardan ibarettir. Madeni kısmı bakırdan yapıldı. Üzerine gerilen deri deve derisidir. Kös'ün kaidesi ve deri gerilmiş yüzü daire şeklindedir. Küçükleri at üzerinde taşınırdı. Daha büyükleri develer üstünde taşındığından "deve kösü" , fil üzerinde taşınan çok büyüklerine de "fil kösü" adı verilirdi. Bugün Topkapı Sarayında ve Askeri Müze'de içlerinde Çaldıran Seferi'nde ve Kanuni Sultan Süleyman'ın Sigetvar seferinde çalınan fil kösleri de bulunan dokuz tarihi kös bulunmaktadır. Sigetvar kösünün çapı 130 cm. boyu 127 cm'dir. XVII. yüzyılda Bağdat Kalesi'ndeki büyük kösü çalmak için üç basamak merdivenle çıkılırdı. Evliya Çelebi, deve ve fil köslerinin seslerini gök gürültüsüne benzetmiştir. Kös, mehterhanedeki vurma sazların en kudretli olanıdır. Kösler birbirine eşit büyüklükte olduğundan davul ve nakkârelere mahsus kuvvetli-zayıf vuruşlar köslerde yoktur. Her iki elin aynı kuvvetle vuruşları aynı ses şiddetini veriyordu.

Kösler, iki elde tutulan eşit büyüklükteki tokmaklarla dövülürdü. Sağ ve sol eller münavebe ile kalkar ve iner. Kösler yerde iken yan yana dururlardı. Bindirilmiş durumda ise develerin ve fillerin iki tarafına aynı yükseklikte olmak üzere asılır, köszenler yerdeki gibi kolaylıkla çalardı. Kösler usulleri iyice ifade etmezlerdi, buna mukabil düzumün belli başlı kuvvetli zamanlarını vururlardı. Köslerle mehterhanenin ses tesiri azamiye çıkarılmıştır.

Osmanlı devletinde elçilerin bulunduğu divanlara hususi bir ehemmiyet verildiğinden elçilere devletin haşmet ve kudretini göstermek için kösler de çıkarılarak mehter takımına iltihak ederdi. Evliya Çelebi, köslerin çıkarılmasını "18 devletin elçileri birleştiğinde" şeklinde yazıyor. Elçilerin bulunduğu divanlara mahsus "Elçi Peşrevi" çalındığı zaman, köslerin de peşrevin çalınmasına iştirak ettiği anlaşıyor.

Davul'un başka adları köbürge, küvrüğ, tuğ, tavul, tuvıl ve tabı'dır. Davul çalanlara davulcu, tabılzen, tabbal gibi adlar verilir. Davul mehterhanenin vurmalı sazlarından. Davullar ağaç deri, kaytan ve başka bağlara ihtiyaç gösteren bir yapım hususiyetine maliktirler. Davul üstüvane biçiminde tahta bir kasnak, kasnağın iki tarafına gerilmiş deriler, kasnak üzerinde germe bağları, davulu omuza asan kaytan ve vurma aletleri olarak kullanılan tokmak ve ince değnekten ibarettir.

Davullar çalındıkları zaman çok uzaklardan duyulabilecek bir ses gücüne

sahiptirler. Uzakta çalan bir takımın yaklaştıkça ilk duyulan sazı davuldur. Tokmakla gümleyişi vuruşlar yanında sol eldeki çubuğun zayıf vuruşlarının usule getirdiği kontrast, davulun ahengini vermektedir. Usta davulcular sağ elin tokmağı ile de hafif vuruşlar yapabilmektedir. Davul sağ elde bir tokmak ve sol elde bir ince değnek ile çalınır. Sol el davula yaslanmış olduğundan davulun duruşu da bu el ile idare edilir. Usul vurulurken kaide olarak düm'ler sağ el ile tek'ler sol el ile vurulur. Düm ve teke'lerde "dü" ve "te" sağ el ile , "me" ve "ke" sol el ile edilir. Velveleli vuruşlarda sol el daha çok kullanılır. Tokmak ve çubuğun aynı anda vurulduğu da olur. Cengi-i Harbi'nin 12 zamanlısı vurulurken usulün ilk zamanlarında sol elin değneği tremolo halinde işler. Sağ elin tokmağıyla süratli vuruşlar yapılırsa da bu nadirdir.

Davul, mehterhanede usulleri en iyi vurabilen bir sazdır. Ses kudreti ve düzümleri iyi ifade etmesinden dolayı ve insanın taşıdığı en ağır sazlardan olarak yalnız başına ilan ve haber verme işlerinde de kullanılmış, bekâr odalarında, bazı hanlarda ve şehirlerde akşam kapılar kapanırken, yangın haberlerinde, fetih haberlerinde, harpte dağılmış askeri bir araya toplamak ve divan kurulduğunu haber vermek, askere saf nizamı almasını işaret etmek için ve musiki vazifelerinin dışında kale muhasaralarında düşman lağımlarının yerini bulmak üzere vazife görmüştür.

Davul da diğer mehter sazları gibi XVIII yüzyılda Avrupalılar tarafından iyice tanındı."Türkische Trommel", "Grosse Caisse", "Tambour des Turcs", "Tabbel", "dol", "daul" adları ile izahlar yapıldı ve askeri musiki takımlarına alındı.1776'dan 1854'e kadar geçen zaman süresince Villoteau, Mozin, Boiste ve başkaları tarafından davulların Türk menşei iyice belirtilmiştir.

Nakkâre, arapça "nâkr" vurma, hakketme kökünden gelmektedir. Osmanlı mehterhanesinin yüzlerine deri gerilmiş üç vurma sazından birisidir. Nakkâreler bakır kâselerin üzerine deri gerilmesi sureti ile yapılırdı. İki değnek de nakkârelere vurarak ses çıkarmaya yarardı. Seste ahenk vermek için bir tanesi ötekinden daha küçük olurdu. Nakkâreleri atlı mehterde eyerin ön tarafına bağlanırdı. Yaya yürüyüşte nakkâreler bir bağla bele bağlanır ve o suretle çalınırdı. Durarak fasıl çalınmasında ise nakkârezenler bağdaş kurarak oturlardı. Şimdiki mehter takımında nakkârezenler nakkâreleri sol kol ile omuz arkasında taşımaktadırlar. Nakkârenin büyük olanı sağ ele, küçük olanı ise hem sağ hem de sol ele mahsustur. Kaide olarak düm'ler sağ el ile tek'ler sol el ile düm ve teke'ler sağ ve sol eller ile çalınır.

Tabılbaz sazı metinlerde tavlumbaz, davulbaz, davlunbaz, tabılbaz, kuş davulu

isimleri ile geçer. Tabılbaz büyücek bir nakkareden ibarettir. Atın eğrine bağlanır ve turra vurulmak sureti ile çalınır. Def esnaf mehterlerinin başlıca sazlarındandır.

Şekil. 10 Davulzen, Nakkârezen



Nakkârezen (XVIII. yüzyıl)
Kettledrum player (18th century)



Nakkârezen
Kettledrum player



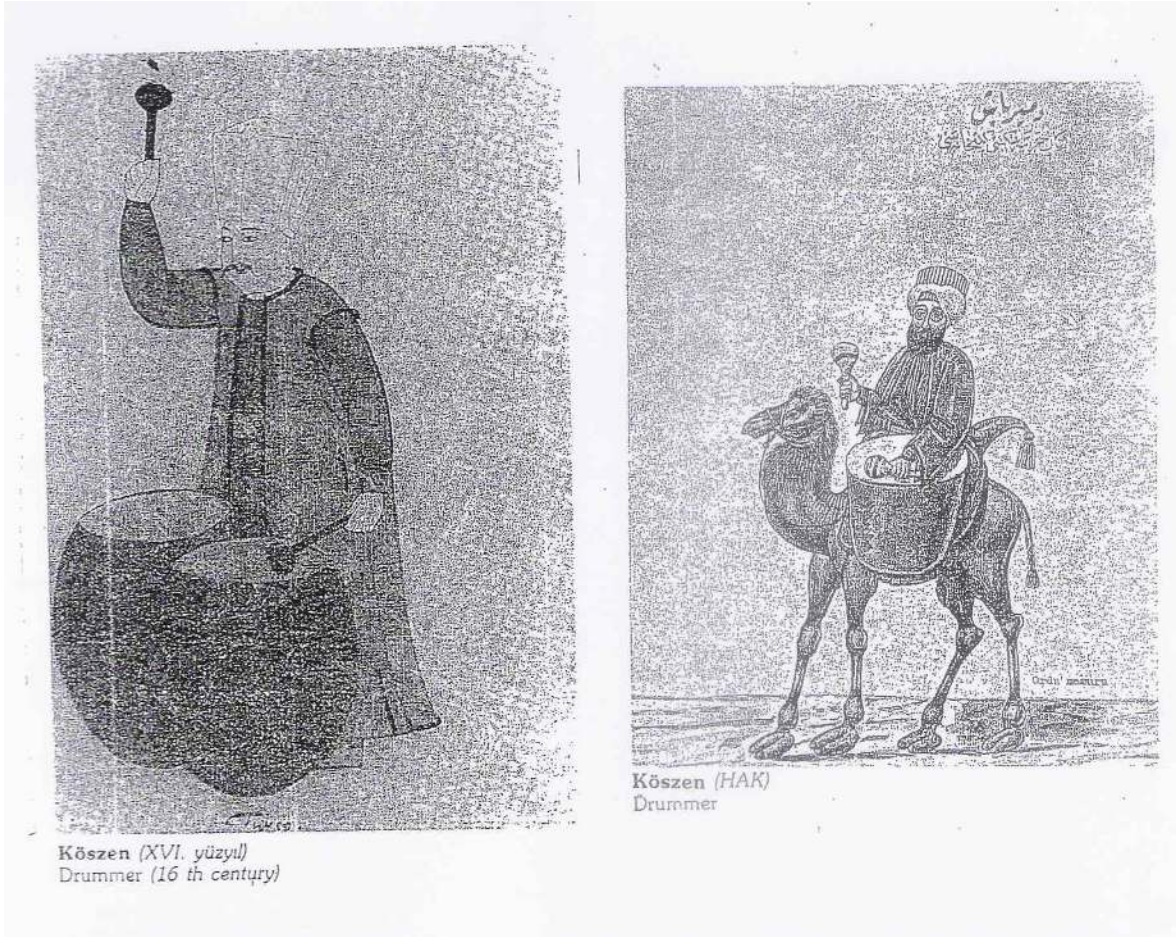
Davulzen
Drummer



Davulzen (XVIII. yüzyıl başları) /KB/
Drummer (Early XVIII century)

Kaynak: Tuğlacı, P. ; Mehterhane'den Bandoya. Cem Yayınevi, İstanbul, 1986: 43,44

Şekil 11.Köszen



Kaynak: Tuğlacı, P. ; Mehterhane'den Bandoya. Cem Yayınevi, İstanbul, 1986: 41,44

1.3.3. Ziller – Çingiraklar:

Zil ve çevgan mehter müziğinin diğer çalgılarıdır. Zil'in öteki adları çeng, ceng, sanç, zenc ve zenc'tir. Ziller dövme bakırdan yapıldı. Halile denilen tekkelerde çalınan küçük cinsi bakır veya fakfondan da imal ediliyordu. Bugünkü ziller bakır ve kalay karışımından yapılmaktadır. Zillerin kenarları tam birer daire şeklindedir. Dış tarafı kenarlarından ortaya doğru kabarıklaşır, ortaya yakın yeri daha da kabarıktır. İç taraf buna mukabil yayvan bir kaba benzer. Kalınlığı birkaç milimetre kadardır. Zilin ortası deliktir, bu delikten zilleri elle tutmaya yarayacak bağlar geçirilir ve zilin iç tarafında düğümlenir.

Ziller çalındığı zaman devamlı, kuvvetli, inlemeli, ince ve keskin bir ses verirler. Şiddetle çalındığı zaman ses kuvveti de o nispetle büyür. Halilevi çalışın ve hafif çalışmaların kendine mahsus tınlaması vardır. Ziller mehter musikisinde çift olarak kullanılır. Sağ elde

ve sol elde birer tane bulundurularak ikisinin karşı karşıya çarpılıp ayrılmasından özel bir tınlama elde edilir. Tınlamanın devamı için çarpılmanın ardı sıra zillerin birbirinden ayrılması lazım gelmektedir. Bunun için de ziller dövülürken birbirine aşağıdan yukarı veya yukarıdan aşağı sıyırarak çarpması ve sonra serbest bırakılarak tınlamanın devamı tercih edilir.

Avrupalılar zilleri Türklerle olan uzun savaşlarda tanıdılar. Harpte düşman askerlerini yıldırان ve Türk askerine şecaat veren bu velveli ziller XVIII. yüzyılda Avrupalılar tarafından alınmış ve bir dinamizm unsuru olarak orkestra ve bandolarında kullanmaya başlamışlardır. La Borde, 1780’de zilden bahsediyor. Türk ordusunda askeri musikide kullanıldığını yazıyor ve tarifini yaptıktan sonra yeni yeni kendi askeri musikilerine girdiğini anlatıyor. Fetis de, *Manuel des compositeur s* adlı eserinde zili izah eder ve iyilerinin Doğu’dan geldiğini, adının “cimbales Turkques (Türk Zilleri)” olduğunu yazarak menşeyini gösterir.

Çevganlar gümüşten yapılmış olurdu. Bir ince değnek şeklinde olan sapı ucuna doğru çatallaşarak eğilirdi. Eğik çatal uçların arasında sarkık bırakılan birkaç zincir üzerinde bulunan yuvarlak çingiraklar çevganı tamamlar.

İKİNCİ BÖLÜM

W.A.MOZART'IN YAŞAMI, ESERLERİ, KİŞİLİĞİ VE SANATSAL GÖRÜŞLERİ

2.1. W.A.Mozart'ın Yaşamı:

27 Ocak 1756 Salzburg doğumlu olan Avusturyalı besteci W.A.Mozart, besteci ve keman öğretmeni Leopold Mozart'ın oğludur. Müziğe üstün yeteneği pek küçük yaşta belirmiş, Tanrı vergisi bir müzik dehası olarak tanınmıştır. Salzburg saray orkestrasında şef yardımcısı olan babası Leopold Mozart, asıl şef olamamanın hayal kırıklığı içinde, doğumundaki güçlükler nedeniyle yaşaması adeta bir mucize sayılan küçük oğlunu önceleri müzikten uzak tutmaya çalışmış, ancak oğlunun, deha düzeyindeki üstün müzik yeteneğini gene kendisi keşfetmiş ve bu kez onu erken yaşlarda dünyaya tanıtmak için olağanüstü çaba harcamış ve onun hem ilk öğretmeni, hem de adeta menajeri olmuştur. Küçük Mozart, keman çalmayı babasından öğrendi. Baba Mozart'ın, o zaman çok tanınan ve bilinen bir keman metodu vardı. Piyano çalmayı kendi kendine, babasının ablasına verdiği dersleri (önceleri kaçamak) izleyerek ve çaldığı parçaları çabucak öğrenerek ilerletti. Altı yaşında ileri derecede keman ve iyi derecede piyano çalan Mozart, daha o yaşta küçük parçalar bestelemeye de koyulmuş, 1762 yılında babası ve ablası Nanerl ile birlikte konser gezilerine çıkmıştı. Viyana'da ve Münih'te hayranlıkla karşılanan küçük sanatçının gezisi Paris ve Londra'ya kadar uzamış, saraylar ve konser salonları bu küçük dehayı görmek ve dinlemek isteyenlerle dolmuştu.

Küçük yaştan itibaren Avusturya İmparatoriçesi Maria Theresia'nın desteklediği ve yüreklendirdiği bir besteci olarak Mozart henüz on yaşındayken yazdığı ve daha çok bir okul oyunu olma niteliği taşıyan 'Schuldigkeit des ersten Gebates' (On emirden birincisinin sorumluluğu) ¹⁸ ve on iki yaşında yazdığı 'Bastien ve Bastienne' (Çoban oğlan ve Çoban kız)¹⁹ onun sahne müziği eserleri vermedeki ilk denemeleri sayılır. Yaşamının değişik dönemlerinde yazdığı 23 opera ve bir bale müziği,²⁰ onun bu türe verdiği önemi ve yeri gösterir. Babasına 7 Şubat 1778'de Mannheim'dan yazdığı bir mektupta o, “...Ben bir besteciyim ve büyüklerden olmak için doğdum. Tanrının bana cömertçe sunduğu bu bestecilik yeteneğini (kendini beğenmişlik yapmadan itiraf etmeliyim ki, bunu bugünlerde

¹⁸ Altar (2000:108)

¹⁹ a.g.e. , s.383 not 82

²⁰ Kerst (2005:75)

çok daha fazla hissediyorum) bu şekilde ziyan edemem...”²¹ cümleleriyle besteci olmanın sorumluluğunu da anlatmak istemektedir. Bu satırları yazdığında 22 yaşındadır ve geçim sıkıntısı kendisini göstermeye başlamış, onu ders vererek hayatını kazanmaya zorlamıştır. Hele koruyucusu imparatoriçe Maria Theresia'nın ölümünden sonra (1780) geçen yılları daha da artan bir yoksulluk içinde geçirmiş ve henüz 35 yaşında yokluk ve borç batağı içinde 5 Aralık 1791'de çok sevdiği Viyana'da kendi yalnızlığı içinde ölmüştür.

Alman asıllı ABD vatandaşı bir müzikbilimci-yazar Alfred Einstein(1880-1952), Mozart'ı şu sözlerle anlatmaktadır: “...O başka bir evrene gidiyordu, bilmediğimiz bir nedenle dünyamıza düştü. Bizlere zengin hazineler bırakıp, gene bilmediğimiz bir nedenle koptu aramızdan, ona bir mezarı bile çok gören biz insanlardan...”

Kısa bir süre Beethoven'ın da öğretmenliğini yapan Mozart için Beethoven şunları söylüyor: “Yaşamım boyunca, kendimi Mozart'ın büyük hayranları arasında saydım ve son nefesime kadar da öyle kalacağım.”²²

Bir de çalıcı bir müzikçinin piyanist Arthur Rubinstein'in Mozart hakkındaki şu sözlerine kulak verelim: “Artık yaşlandım ve Mozart'a bugün eskisinden çok bağlıyım. Kanımca, en temiz müzikçi odur. Müziği tüm gereksiz öğelerden arınmıştır. Aşkın, tutkunun, esprinin iniş ve çıkışlarını anlatmak için, fazla notaya gereksinim yok. Bir şeyi söylemek için tek bir çizgi bile yeterlidir. Çocuklar bunu çok iyi sezer...”²³

Mozart'ın harika olan tarafı, başka sanatkârların -Goethe de dahil olmak üzere- hedefe giden yola başladığı yaşta onun olgunluğa erişmiş olmasıdır. Fakat daha neredeyse doğduğu anda kendisine deha gözüyle bakılan Mozart bile, bütün dikkatiyle öğrenmek ve yolunu aramak zorundaydı. Babası tarafından Ph. E.Bach'ın tarzına göre yetiştirilen ve Salzburg'da tanınan ve bilinen barok müziğini öğrenen harika çocuk, İtalya, Fransa, Almanya, İngiltere ve İsviçre gibi memleketlere yaptığı seyahatlerde, zamanında olup bitenleri, opera sahasında günün modasını, Mannheim ekolünün devrimci bestecilerinin ilerici atılımlarını, Joh. Christian Bach'ın eserlerindeki yeni stil öğelerini, Gluck'un ve Shakespeare'in dram tekniğini gördü ve dinledi. Bütün bu görgülerinden yararlanarak çalıştı ve bu yenilikler Mozart'ta yepyeni bir biçim olarak ortaya çıktı.

Mozart, tozpembe ışıklar altında görünen bir masal prensi değil, tersine çok yönlü, yaratma gücü çok zengin bir besteci oldu. O, Goethe'nin deyiimiyle, *“hayretle seyrettiğimiz ve nereden geldiğini, nasıl ortaya çıktığını kavrayamadığımız kimselerden*

²¹ Mozart'ın 200. ölüm yıldönümü için düzenlenen bir konserin program notlarından (1991)

²² Pamir (1999:34)

²³ a.g.e., s.37

biridir.”(Valentin, 1962)

Gene Goethe Mozart için, “Deha kendisini Tanrı ve Doğa önünde kanıtlayan ve işte bu yüzden sürekli üretici olan güçten başka nedir ki? Mozart’ın bütün eserleri bu türden. Onlarda kuşaktan kuşağa geçecek, kolayca yok olmayacak ve tüketilemeyecek doğurgan bir güç var.” tanımlamasını yapmıştı.²⁴

Şekil 12. Mozart’ın fildişi üstüne gümüş uçlu kalemle yapılmış bir portresi



Kaynak: Sanatçı Doretha Stock

²⁴ Huch, Felix, “Mozart Viyana’da“, Erdoğan Okyay (baskıya hazır çevirisinden), Münih, 1948

2.2 W.A.Mozart'ın Sanatsal Görüşleri:

O, rokoko çağının bir çocuğuydu. Barok dönemin süslemeli tarzıyla başlayan, sonraları giderek uçarı, neşeli ve dekoratif bir sanata dönüşen bu tarzı, ona tanrının bir vergisi olan şakacı, biraz alaycı ve çocuksu arılık duygusu ile birleştirip, özgün bir biçime dönüştürmeyi başardı. Bestelerinde çoğu kez o anki duygularını biçimlendirmiş, başkalarının beğenilerine uygun eserler vermede de büyük ustalık göstermiştir. Kendi ölümünü bile, ona son eseri 'Requiem'i ısmarlayan bir kontun, ölüm habercisi olarak planladığını düşünmüş, gene de kendisi için düşünüldüğüne inandığı bu eşsiz güzelliklerle dolu yapıtı yazmaya başlamış, ancak bitiremeden ölmüştür.

Ama kısa yaşamı içinde o, el attığı bütün tür ve biçimleri geliştirmiş ve en güzel örneklerle zenginleştirmiştir. Her türlü biçimi, çağının bütün kazanımlarını duyarlılıkla kullanarak yapıtlarına yansıtmıştır. Yapıtlarında göze çarpan dengeli yapı onun Viyana Klasikleri içinde Gluck'tan, Haydn'dan aldıklarını Beethoven'e, Weber'e, hatta Schubert'e iletmesi ile dönemsel bir dengeyi de içerir.

W.A.Mozart'ın yapıtları, çağının müziksel anlatım olanaklarını eşsiz bir zarafet ve duyarlılık içinde yansıtmıştır. Avusturya'ya özgü müziksel öğeleri kullanmış ve bunları evrensel niteliğe yükseltmiştir. Dünyaya çok bağlı ve olağanüstü duygulu bir yaradılıştan olan sanatçı, üzerinde konuşulamayacak kadar küçük bir olayı, bir hazzı, etkiyi ya da özlemi müzikle anlatma gücüne, belki de gelmiş geçmiş bütün sanatçılardan daha fazla sahipti. Mozart'ın yapıtlarının pek çoğunda var olan biraz gölgeli, biraz ikilemli ruh hali ve trajik nitelik üzerine çok düşünülmüştür. Bu nitelik Mozart'ta minör tonalitelere eğilimle açıklanmaktadır. Bazen “ re minör”le örülmüş doğaçlama bir hüznün, aniden bir Rondo'nun neşesine de dönüşebilir. Mozart, elinin altındaki temayla farkında olmadan özdeşleşir. Ama yapıtı ile kendisi arasındaki mesafeyi de her zaman korumuştur.²⁵

Bütün bu özellikleriyle Mozart, İtalyan operasından alman operasına bir geçişi başarmış,“sonat formunu”, sonat, senfoni, oda müziği eserleri ve konçertolarında, eşsiz güzellikteki ezgileri, armonileri ve ritimleri uyum içinde kullanmış ve klasik piyano konçertosunu ilk kez büyük bir parlaklığa ulaştırmıştır.

²⁵ Bkz. Pamir (1989: 19-39)

Mozart kısa hayatına rağmen çok eser vermiştir. Başlıcaları şunlardır:

Operaları:

“Apollo et Hyacinthus”, “Bastien ve Bastienne”, “La Finta Semplice”, “Mitidate”, “Ascanio in Alba”, “Il Signo di Scipione”, “Lucia Silla”, “Il re Pastore”, “Zaide”, “Mısır Kralı Thomas”, “İdomeneo”, “Saraydan Kız Kaçırma” (1782), “L’oca de Cairo”, “La Sposo Delluso”, “Tiyatro Müdürü”, “Figaronun Düğünü”(1786), “Don Giovanni” (1787), “Cosi fan tutte” (1790), “Die Zauberflöte” (1791), “La clemenza di Tito”(1791).

Yukarıda sayıldığı gibi pek çok opera(toplam 24) yazmıştı. Ancak bunlar içinde 4 tanesi, Mozart'ın başyapıtları olarak bilinir;

Saraydan Kız Kaçırma (1782),

Figoro'nun Düğünü (1786),

Don Giovanni (1787),

Sihirli Flüt (1791).

Bu dört ünlü operanın başta ve sondakileri Alman ulusal operasının seçkin örnekleri olarak almanca sözlü, ortadaki iki tanesi ise çok sevdiği İtalyanca sözlüdür. Bunlardan başka 47 düet, terzet ve kuartet, 6 oratoryo ve kantat, kilise müziği parçaları yazmıştır. Bu arada 15 Orkestra duası, “Requiem”ve Motet, ayrıca 38 “Lied” ve 22 kanon bırakmıştır.

Orkestra Eserleri:

41 senfoni. En ünlüleri: “Re Majör”(1786),”Mi bemol majör”, “Sol minör” ve “Do Majör Jüpiter”(1788), 33 Divertimento ve Serenad,29 orkestra parçası,41 dans.

Konçertoları:

Keman için 7, iki keman için ve keman ve viyola için (“konsertant senfoni”) birer konçerto, ayrıca fagot, obua, klarnet, flüt ve arp için birer, flüt için 3, korno için 5, piyano için 25, iki ve üç piyano için de birer konçerto.

Piyano Eserleri:

22 sonat ve fantazi,15 varyasyon, dört el için sonat, varyasyon ve füğ.

Oda müziği eserleri:

45 piyano ve keman için sonat ve varyasyon, 8 piyanolu trio, 2 piyanolu kuartet, 3 yaylı çalgılar triosu, 3 yaylı çalgılar kuarteti, 2 flütlü, 1 obualı, 1 klarnetli ve 7 yaylı çalgılar için kentet.²⁶

²⁶Say (1994:303- 309)

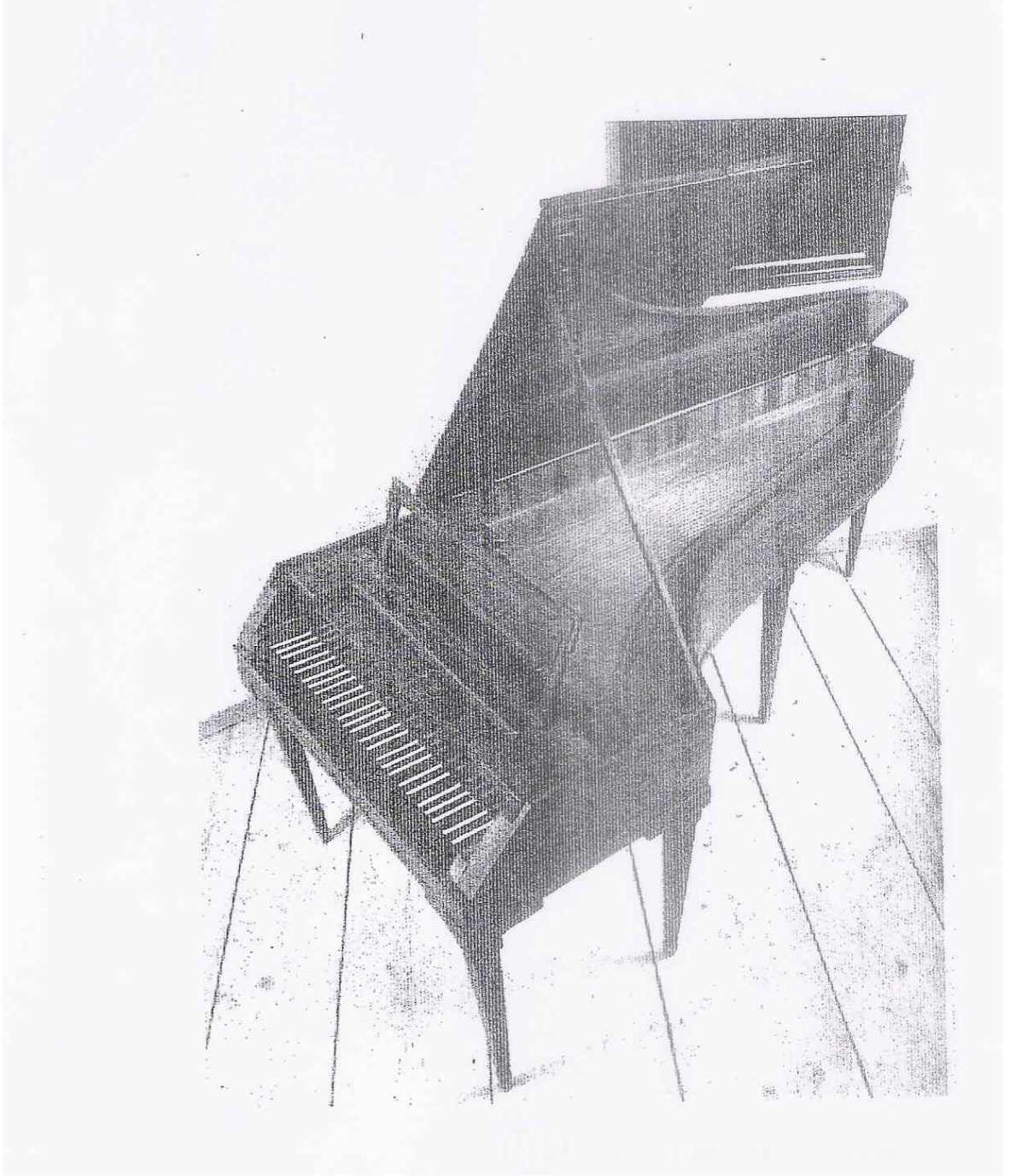
2.3 W.A.Mozart'ın Eserlerinin Doğuşu ve Genel Çizgileri:

Mozart, ilk belli başlı eserlerinden bir senfoni ile dört piyano sonatını ve dört keman-piyano sonatını Paris'te yazmıştır. Londra'da Bach'ın oğlu Christian Bach'ı hayran bırakan küçük besteci, ailesi ile birlikte 1768'de Viyana'ya dönmüş, aynı yıl İmparator İkinci Joseph için ilk operası “La Finta Semplice”yi bestelemiştir. Bundan sonra bestecinin “Bastien ve Bastienne” adlı küçük operası geldi. Besteci, 1769'da Salzburg Saray orkestrasının Konzertmeisterliğine getirildi. Aynı yıl babasıyla İtalya'ya gitti, İtalyan müzikçisi Padre Martini'nin kısa süre öğrencisi oldu. 1770'de Milano'da “Mitridate” adlı operası oynandı, 1772'de vatanına dönerek “Il Segno di Scipione”, Milano için “Lucia Silla” operalarını ve bu son operası içinde “La Gelosia del Seraglio(Sarayda Kıskançlık)” adlı bale müziğini besteledi. 1777 yılına kadar Salzburg'da kalan Mozart, aynı yıl tekrar Mannheim, sonra da Paris'e gitmiş, ancak bu defa ilgi görmemiştir. Annesinin ölümü üzerine vatanına dönmüş, 1780-1781'de ilk büyük operası “Idomeneo” doğmuş, 1781'de Salzburg'taki görevini bırakarak Viyana'ya yerleşmiştir. Aynı yıl yazdığı “Saraydan Kız Kaçırma” operası büyük ilgi görmüş, 1782'de Constanze Weber ile evlenmiş, 1781-1785 yılları arasında peşpeşe birçok tanınmış güzel eserini yaratmıştır. 1786'da “Figaro'nun Düğünü” operası başarı kazanmış, ertesi yıl Prag için “Don Giovanni” operasını yazmış, 1788'de birbiri arkasından son üç güzel senfonisini (“Mi bemol majör”, “Sol minör”, “Do majör”) bestelemiş, İmparatorun isteği üzerine “Cosi Fan Tutti” adlı operayı yazmış, 1791'de de “Titus” ve “Sihirli Flüt” operaları doğmuştur. Aynı yılın Temmuz ayında başladığı “Requiem” ini bitiremeden yılın son ayında ölmüştür.

Mozart'ın ilk eserlerinden itibaren melodi ve armoni zenginliği kolaylıkla göze çarpar. Çağdaşı Emmanuel Bach, Christian Bach ve Carl Friedrich Abel gibi bazı müzikçiler, genç besteciyi etkilemişlerdir. Opera eserleri, İtalyan “opera buffa” ve Fransız “opera comique”lerinin izlerini taşır. 'Saraydan Kız Kaçırma' operasıyla başlayan Alman Singspiel (Şarkılı Oyun) geleneğini Mozart, Sihirli Flüt operasıyla zirveye taşımış ve bu türde büyük başarı göstermiştir. Ömrünün sonlarına doğru yazdığı “Sihirli Flüt”, alman ulusal operasının en olgun ve devrimci örneği sayılır. İlk senfonilerinde ve oda müziği eserlerinde Haydn ve Christian Bach'ın etkileri açıktır, diğer çalgı müziği eserlerinde onun, Avusturya halk dans ezgilerinden esinlendiği görülür. Bütün bu etkilere karşın Mozart hemen tüm eserlerinde, kendine özgü biçimini ortaya koymuştur. Biçemi; doğaçlama uçarılığında, buluşlarla dolu, ama tutarlı, doygun, kendine özgü ve güzeldir. Eserleri;

Viyana zarifliğinin ve asilliğinin müziğe yansımasıdır, denilebilir.

Şekil 13. Mozart'ın kullandığı piyano



Kaynak: Kerst, F.;Kendi Sözleriyle Mozart. Bileşim Yayınevi, İstanbul, 2005, Ekler

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

W.A.MOZART'IN ESERLERİNDE MEHTER MÜZİĞİNİN ETKİLERİ

Avrupa'da ilerleyen Osmanlı ordularının bir bakıma sembolü olan 'Mehterhane' ve 'Mehter Müziği', 'Türk Modası'nın oluşmasında başta gelen etken oldu, denebilir. Pek çok Avrupalı ve özellikle de Avusturyalı besteci, mehter müziğine öykünen eserler yazdılar. Örneğin Johann Joseph Fux (1661- 1741), yazdığı 'Yeniçeri Senfoni'nde kullandığı tek sesli(unison) ezgilerle, mehter müziğini hatırlatmak istememiştir. Bu ve benzer çok sayıda çalgı müziği eserlerinde o çağın bestecileri, mehter müziğinin ezgisel ve ritmik yapısını taklit etmeye çalışmışlar, operalarında da Türk konularını işlemişleridir. Daha Barok dönemden başlayarak Türk sultanlarının yaşamlarını konu alan operalarda, gizemli sultan saraylarındaki yaşam ve giderek gizemli doğu masallarının şiirsel yaşamı, mehter müziğinde ifadesini bulmaktaydı. Bütün bu yakın doğu müzik modasının, ilk gençlik yıllarından itibaren Mozart'ı da etkilemesi de doğaldı. O yıllarda Viyanalılar, Osmanlı sefaretindeki mehter takımının sık sık açık hava da verdiği konserleri dinleme olanağı buluyorlar ve kısa mehter havalarından çok hoşlanıyorlardı. Mozart, 'Saraydan Kız Kaçırma' operasını bestelediği 1781 yılında, Salzburg'taki babasına yazdığı mektuplarda uzun uzun bu operasına değinen fikirler ileri sürmüş ve yorumlamalar yapmıştır. Bir mektubundaki şu ifadesi ilginçtir: "...Yeniçeri korusu ise, tam istenebilecek gibi kısa ve neşeli, Viyanalıların zevkine uygun (26 Eylül 1781)."²⁷

Mozart'ın söz konusu operayı sadece sevilen Alman 'Singspiel' operası tarzında değil, aynı zamanda Viyana'da çok sevilen mehter müziği tarzından da yer yer etkilenen bir biçimde yazdığı bir gerçektir. Bu nedenle opera önce Viyana'da sonra da Prag'ta büyük başarı kazanmış, tekrar tekrar temsil edilmiştir. Mehter müziği etkisi, bu çalışmada seçilen diğer iki eser için de söz konusudur.

3.1 W.A.Mozart ve Mehter Müziği İlişkisi:

Mozart'ın mehter müziğini dinlediği varsayılmaktadır. Dinlediği kesin bir bulgu değildir. Reinhard²⁸ bildirisinin bir yerinde bu konuda şunları söylemektedir: "Biyografi yazarları Mozart'ın Türk müziği dinleyip dinlemediği, dinlediyse nerede dinlediği

²⁷ Kerst(2005)

²⁸ Bkz. Bu tezde Ek-1, s.92

sorusuna cevap verememektedirler. Pek çoğu, Mozart’ın sözüm ona Türk müziğini ikinci elden, yani o dönemde çok sevilen Türk operalarından ya da çok sayıda bestelenmiş Alla turca parçalardan ve marşlardan tanımış olduğunu kabul etmekte; ancak bu eserlerin bestecilerinden hangisinin Türk müziği ile doğrudan ilişkili olduğu sorusu, burada da yanıtızsız kalmaktadır.”Ancak, W.A.Mozart babasına yazdığı mektuplarda mehter müziğini dinleyeceğini ima etmektedir. Biz bu imadan yola çıkarak Mozart’ın mehter müziğini dinlemiş olduğunu kabul etmekteyiz.

Tezimle ilgili kaynak incelemeleri kapsamında, Haydar Sanal’ın “Mehter Musikisi” adlı kitabında “ *K.331 La Majör Piyano Sonatının son bölümünden, Rondo-Alla turca*” ile ilgili bir inceleme dikkat çekmektedir. (Haydar Sanal:1964)

Bu incelemede, Osmanlılarda mehterhanenin bölümlerine, mehter musikisinde kullanılan makamlar, usuller ve çalgılara yer verilmiştir. Ayrıca konularla ilgili ritim kalıplarına geniş yer verilmiş ve bunlar detaylı olarak örneklendirilmiştir. Kitabın birinci bölümünde; 'Bestekâr Mehterler' ve 'Mehter Havaları' anlatılmaktadır. Notalarla konu örneklendirilmektedir. Kitabın son bölümünde: 'Mehterhane Müessesesinin Kaldırılması ve Sonraki Durum', 'Yeni Mehterhane Kurma Teşebbüsleri; Bugünkü Mehterhane' ile ilgili konumuz dışı bir bölüm de yer almaktadır.

Sanal kitabında, W.A. Mozart’ın 'Türk Marşı’nın bas partisinin ritim kalıbını, mehterin köslerle birlikte çaldığı zaman köslerin vuruşları ile davul ve nakkârelerin düyek vuruşları karışımının ilgi çeken bir sentezi olduğunu savlamaktadır. Ona göre 'Türk Marşı', mehter müziği tarzına benzer şekilde bestelenmiş bir eserdir. Ancak bu eserdeki ritim düzümleri hiçbir devirde düyek usulünü temsil etmemişlerdir. Fakat bu düzümleri doğuran sebepleri tahlil ettiğimizde, meselenin düğümü kendiliğinden çözülmektedir: Düyek usulünün, mehter baş usulü olduğunu biliyoruz. Mehter havalarının en parlak, en haşmetli ve en askerce eserleri, tören peşrevleri, harbi peşrevler ve alay (geçit töreni, yürüyüş) havaları düyek usulünde besteleniyordu. Atlı ve yaya mehterlerin ve donanmanın aynı usulle bestelenmiş mehter eserleri vardı. Mozart’ın Türk mehter müziğini harp meydanında değil de, ancak Viyana’da Türk elçilik heyetlerinden dinlediği biliniyor. Evliya Çelebi Seyahatnamesi’nde, kendi elçilik vazifeleri dolayısıyla gittiği yerlere bindirilmiş bir “tabihane” götürdüğünü birkaç yerde yazar. Mehterhane, elçilik heyetlerinin ayrılmaz simgelerindendi. Mozart’ın eserlerine esin kaynağı olmuş olan mehter havası, büyük bir

olasılıkla atlı mehtere mahsus “Atlı nakılı”, “Atlı peşrevi” veya “ At peşrevi” ²⁹denilen eserdir. Atlu peşrevi de düyek usulündedir. Bir an için böyle bir peşrev çalan takımdaki vurma çalgıların usulü nasıl vurdıklarını düşünelim: Davullar ve nakkâreler 16 zamanlı düyek usulünün hakkını vererek çalmaktadır. Fakat köslerin, usulün zamanını vuracak kabiliyette olmadıklarından, usulün ancak kuvvetli ve zayıf zamanlarını belirtecek bir tarzda usul vuracakları bellidir. Mozart'ın, düyek usulünü bilmediğinden, mehter havasındaki vurma çalgılar grubundan, kendi kullandığı ritim kalıplarını duyumsamış olduğunu varsayabiliriz.

Avrupa'da klasik dönemde 'Türk' adını müzikte en çok duyuran besteci kuşkusuz Mozart'tır. Söz konusu piyano sonatından başka, konçerto, opera ve balelerinde de Mozart, Türk vürmalı çalgılarını ya da Türk müziğinin renklerini kullanmıştır. 1775'de yazdığı “ Türk Konçertosu”, 1778'de Paris'te yazdığı KV331 La maj. piyano sonatının son bölümü 'Rondo-Alla turca' ve 1782'de yazdığı “Saraydan Kız Kaçırma Operası” bunlardan en ünlüleridir. Ayrıca KV 109 'Le Gelosie del Seraglio' adlı bale müziğinde, KV 334 'Zaide' ve KV 422 'L'Oca di Cairo(Kahire Kızı) operalarında da Türk müziği renkleri görülmektedir. Tüm bu operalarda, özellikle 'Saraydan Kız Kaçırma' operasında sadece müzikte yaratılan Türk müziği atmosferinden öteye, konunun akışında da Türk bağışlayıcılığı, başka bir deyişle 'Gönlü Yüce Türk' teması öne çıkmaktadır. Yukarıda saydığımız bütün bu operalarda; “İnsan sevgisine, kişi yararını zedeleyen bir suçun bile bağışlanması motifiyle yönelen Mozart, insan severlik ilkesini, Türk bağışlayıcılığını ele alarak gerçekleştirmiştir.”³⁰

3.2. KV.219 La Majör Keman Konçertosu (“Türk Konçertosu”):

Solo keman ile ikişer obua, korno ve yaylılardan oluşan orkestra için yazılan bu eser 22 Aralık 1775'te bitmiştir. 'La majör' keman konçertosu olabildiğince canlı karakteriyle Mozart'ın en çok çalınan keman konçertosudur.

Bu eseri Mozart 19 yaşında yazmıştı. Eserin üç bölümü: a.Allegro aperto, b.Adagio, c.Rondeau: Tempo di Menuetto-Allegro- Tempo di Menuetto'dur.Son bölümün ortasında yer alan 'Allegro' dan dolayı 'Türk Konçertosu' denen bu eserin ilk bölümü, solo kemanın orkestra kemanlarına 'Sinfonia Concertante' tarzı katıldığı yürük bir giriş ve onu

²⁹ Bkz. Bu tezde s.107

³⁰ Altar (2000:126)

izleyen altı ölçülük bir 'Adagio' ile başlar. Hızın yeniden Allegro aperto'ya dönmesiyle serim başlar ve solo keman her iki temayı sunar. Bu bölümde solo ile tutti'nin duygulu bir işbirliği söz konusudur. Eserin ikinci bölümü 'Adagio' ise oldukça duygulu ve tatlı melodilerle doludur. Bu bölümü Mozart, konçertoyu yazdıktan bir yıl sonra kemancı Brunetti için ayrı bir 'Adagio' olarak yeniden yazmış, ancak babasının 9 Ekim 1777 günü yazdığı mektupta da belirttiği gibi, “yapay” bulunan bu ikinci Adagio hemen hemen hiç kullanılmamıştır. Son bölüm, 'Rondo' ile 'Menuet' türlerinde kullanılan biçimlerin bir karışımından oluşur. Bölüm, tipik bir “Menuetto” temposuyla başlar. “Alla turca” olarak yorumlanan ritimlerle sürer. Eser bu ritimlerle bezenmiş canlı la minör 'Allegro' bölümü nedeniyle “Türk Konçertosu” adını almıştır.³¹

KV. 219 La maj. keman konçertosu, Menuet temposundaki son bölümün ortasına yerleştirilen 2/4'lük 'Allegro' başlıklı la min. bölümü nedeniyle, hem Mozart'ın çağdaşları tarafından, hem de günümüze kadar bu konçertodan söz eden hemen her yazılı metinde 'Türk' konçertosu olarak adlandırılmıştır. Bu, oldukça şaşırtıcıdır. Çünkü Mozart bu bölümde orkestrada hiç vurmali çalgı kullanmamıştır. Buna karşılık tutti girişlerdeki(fp), solo keman girişlerindeki (>) vurgu nüansları ve bas partilerindeki (sf)'lu vuruşlar ve komşu seslerle yürüyen yalın ezgi gidişleri bu bölümde hemen mehter takımının yürüyüş müziğini duyumsatan bir atmosfer yaratmaktadır. Ayrıca ezgideki sekvensler, orkestranın ve solo kemanın peş peşe kromatik gidişleri, orkestranın akor sesleri üzerinde atlamalı çıkış ve inişleriyle, solo kemanın bu atlamaları süslemelerle bir nakış gibi örmesi hep Türk müziğinin, dolayısıyla mehter havalarının da tanıdığı ve sık sık kullandığı biçimlendirme öğeleridir. Bu bölümde Mozart, yukarıda da değinilen 'Le Gelosio del Seraglio' bale müziğinin bazı motif ve cümlelerinden de yararlanmışır.

Söz konusu bale müziği ile bu konçertoda Mozart'ın Türk müziği algısını kendi yaratma süreci içinde eritmeye ve özgün bir biçim haline getirmeye başladığı görülmektedir. Bu iki eser, bir bakıma daha sonra besteleyeceği KV. 331 La maj. piyano sonatının son bölümü olan 'Rondo'nun ve bir Türk sarayını konu alan KV. 384 ' Saraydan Kız Kaçırma Operası'nın öncüleri sayılabilir.

Konçertonun son bölümünün başındaki la maj. Menuett'in zarif dans ezgisine karşılık, bir 'Trio' gibi biçimlendirilen ortadaki la min. 'Allegro', hem 32 ölçülük (A) bölmesinde, hem de gene 32 ölçülük (B) bölmesinde ezgi, ölçü başlarının vurguları,(B) bölmesinde akor sesleri üzerindeki atlamalı gidişler, ritmik yapı ve tabii minör tonalitenin

³¹ Bkz. Oransay (1967)

kendisi üç bölmeli Trionun(A-B-A') tamamına özgün bir mehter havası atmosferi kazandırmaktadır. Çünkü Türk sanat müziğinde ve dolayısıyla mehter havalarında da batı müziğinin şarkı biçimini hatırlatan üç, hatta dört, beş bölmeli ('hane'li) biçimler sıkça kullanılmaktadır.³²(Burada ve inceleyeceğimiz diğer iki 'Alla turca' eserlerde bizim ne ayrıntılı bir ezgi ve armoni, ne de ayrıntılı bir biçim analizine yer vermeyip sadece kısaca değinmemizin başlıca nedeni, tez metnimizin oylumunu çok genişletmek istemeyişimizdir.)

Bu 'Trio' bölümünün tekrar Menüete bağlanışındaki yumuşak bir kadans geçişi, zarif dans ezgisini ve sestaş 'Majör' tonaliteye geçişi çok ustaca hazırlamaktadır. Bu sestaş min.-maj. tonalite değişimi, bir sonraki KV 331 piyano sonatında da karşımıza çıkacaktır. Ayrıca buna bir de La min.- Do maj.(minör- ilgili majör) tonalite değişimi eklenecektir. Bu vb. ezgi değişimlerini mehter havalarında da görmekteyiz. Türk müziğinin bu tür makamsal geçişlerini Mozart'ın çok iyi duyumsadığını ve bunları çok yüksek düzeyde bir egzotizm ya da orientalizm ögesi olarak da kullandığını söyleyebiliriz.

³²Bkz. Ekteki mehter müziği örneklerine.

KV.219 La Majör Keman Konçertosu

3.Bölüm

Tempo di Minuetto.

mp grazioso

p

f

A

mf *mp* *pp* *calando* *smorz.*

p *mp*

B

mf *dim.* *f* *p*

The musical score is written for a piano in D major, featuring four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: The first system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The lower staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is written in a 4/4 time signature.

System 2: The second system also consists of two staves. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is written in a 4/4 time signature. A section marked "C" begins in the upper staff, followed by a section marked "p spicc." in the upper staff and "mf" in the lower staff. The system concludes with a section marked "pp" in the lower staff.

System 3: The third system consists of two staves. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is written in a 4/4 time signature. A section marked "f" begins in the upper staff, followed by a section marked "p dolce" in the upper staff and "p" in the lower staff. The system concludes with a section marked "mf" in the upper staff and "f" in the lower staff.

System 4: The fourth system consists of two staves. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is written in a 4/4 time signature. A section marked "p" begins in the upper staff, followed by a section marked "f" in the upper staff and "mf" in the lower staff. The system concludes with a section marked "mp dolce" in the upper staff and "p" in the lower staff.

System 5: The fifth system consists of two staves. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is written in a 4/4 time signature. A section marked "p" begins in the upper staff, followed by a section marked "mf" in the upper staff and "p" in the lower staff. The system concludes with a section marked "mp" in the upper staff and "mf" in the lower staff.

System 6: The sixth system consists of two staves. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature. The music is written in a 4/4 time signature. A section marked "rit." begins in the upper staff, followed by a section marked "Cadenza" in the upper staff and "Cadenza" in the lower staff. The system concludes with a section marked "a temp." in the upper staff and "mp rall." in the lower staff.

E

grazioso

p *f*

mf *mp* *f*

F

f *espressivo* *mf* *mp* *dolce*

This page of musical notation consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

- System 1:** The vocal line begins with a *mf* dynamic. The piano accompaniment starts with a *mp* dynamic. A *f* dynamic appears in the vocal line, and a *mf* dynamic appears in the piano accompaniment. A section marked *G* is indicated.
- System 2:** The vocal line features a *dolce* marking. The piano accompaniment has a *mp* dynamic.
- System 3:** Continues the musical development with various melodic and harmonic textures.
- System 4:** The vocal line has a *f* dynamic. The piano accompaniment has a *mf* dynamic. A section marked *H* is indicated.
- System 5:** The vocal line has a *p* dynamic. The piano accompaniment has a *pp* dynamic. A *spice.* marking is present. The system concludes with a *mf* dynamic in the piano accompaniment.

The image displays a handwritten musical score for a piano piece, consisting of five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures (one sharp), and time signatures (4/4 and 2/4). Dynamics such as *mp*, *pp*, *p*, *mf*, *fz*, and *smorz.* are used throughout. The tempo marking *[Allegro.]* appears at the beginning of the second system. The piece concludes with a double bar line.

System 1: Treble clef melody with *mp* and *pp calando* markings. Bass clef accompaniment with *p* and *pp smorz.* markings.

System 2: Marked *[Allegro.]* and (A). Treble clef melody with *mf* marking. Bass clef accompaniment with *fz* markings.

System 3: Treble clef melody with *mp* marking. Bass clef accompaniment with *p* marking.

System 4: Treble clef melody with *L* and *mf* markings. Bass clef accompaniment with *fz* marking.

System 5: Treble clef melody with *fz* marking. Bass clef accompaniment with *fz* marking.

(B)

f sf sf sf sf sf sf sf

p cresc. f p cresc. f p cresc. f

M

mf p mf

f sf sf sf sf sf

N →

p leggiero mp sf sf sf mp

First system of musical notation, consisting of three staves. The top staff features a melodic line with various ornaments and dynamic markings including *p*, *f*, *mf*, and *p*. The middle staff provides harmonic support with chords and single notes, marked with *mf* and *pp*. The bottom staff continues the harmonic foundation with notes and rests, also marked with *mf* and *pp*.

Second system of musical notation, consisting of three staves. The top staff includes a measure with a fermata and a measure marked with a '0'. The middle staff contains a section labeled *(A')* with a *fp* dynamic marking. The bottom staff continues the harmonic progression with notes and rests.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The top staff features a melodic line with a *mf* dynamic marking. The middle staff includes a section with a *fp* dynamic marking. The bottom staff continues the harmonic progression with notes and rests.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is labeled *(B')*. The middle staff features a melodic line with a *f* dynamic marking. The bottom staff contains a series of chords marked with *sf* (sforzando).

Fifth system of musical notation, consisting of three staves. The top staff begins with a *P* (Piano) marking and includes the instruction *mp spicc.* (mezzo-piano staccato). The middle staff features a melodic line with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The bottom staff contains a series of chords marked with *sf* (sforzando).

First system of the musical score. It features a treble and bass staff. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff has a more rhythmic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo).

Second system of the musical score. It continues the melodic and harmonic development. A section marked *Q* with an arrow begins in the treble staff. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *f* (forte).

Third system of the musical score. The melodic line in the treble staff shows a gradual slowing down, marked *rit.* (ritardando). The bass staff continues with a steady accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *mf* (mezzo-forte).

Fourth system of the musical score. It includes a section labeled *Cadenza* for the soloist, marked *mf*. The string accompaniment is marked *string.* and *rit.*. Dynamics include *mf* and *p*.

Fifth system of the musical score. It begins with a section labeled *R* and *a tempo di Minuetto*. The tempo is marked *rit. molto* (very ritardando) and the dynamics are *pp* (pianissimo) and *dolce* (sweet). The system concludes with a return to a more active accompaniment in the bass staff.

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment in a key with three sharps (F#, C#, G#). The piano part includes a triplet in the bass line.

Second system of musical notation, starting with a vocal entry marked 'S' and 'mf'. The piano accompaniment features a triplet in the bass line and a 'mp' dynamic marking.

Third system of musical notation, featuring a vocal line with 'pp' and 'calando' markings, and a piano accompaniment with 'pp' and 'mp' dynamics.

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line with 'mf' and 'dim.' markings, and a piano accompaniment with a triplet in the bass line and 'dim.' and 'f' dynamics.

Fifth system of musical notation, starting with a vocal entry marked 'T' and 'mf'. The piano accompaniment features a triplet in the bass line and a 'mp' dynamic marking.

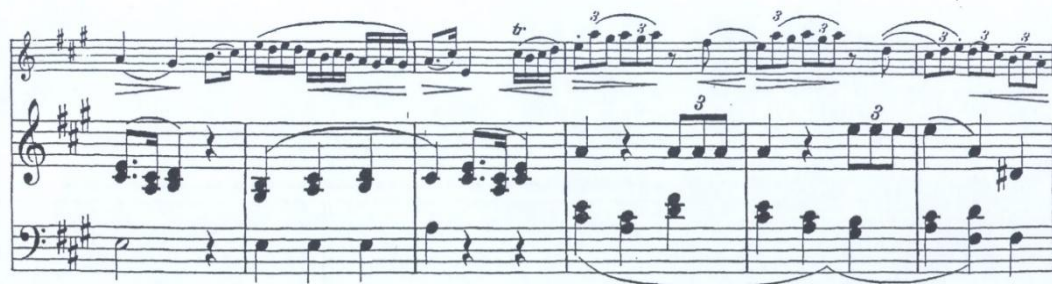
First system of a musical score in G major (one sharp). The treble clef part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a fermata and a 'U' marking. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with quarter notes in the left hand. A dynamic marking of *f* is present at the end of the system.

Second system of the musical score. The treble clef part continues with a melodic line, marked *p. spicc.* (pizzicato). The piano accompaniment features a more complex texture with chords and moving lines in both hands. Dynamic markings include *mf* and *pp*.

Third system of the musical score. The treble clef part shows a melodic line with various dynamics including *f*, *p dolce*, *mf*, *f*, and *p*. The piano accompaniment includes chords and moving lines, with dynamic markings *mf*, *p*, *mf*, and *pp*.

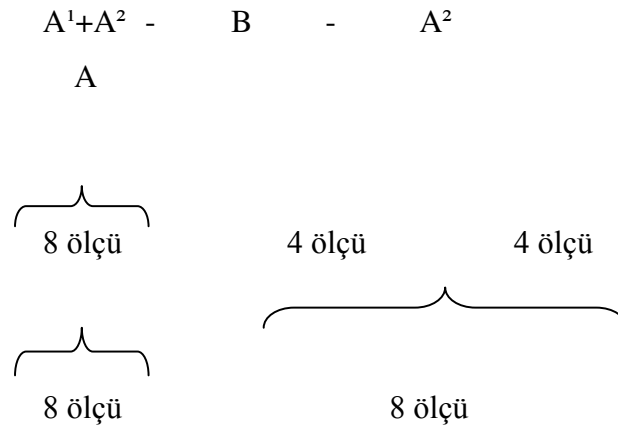
Fourth system of the musical score, marked with a large 'V'. The treble clef part begins with a melodic line marked *f*, followed by *mp dolce* and *f*. The piano accompaniment features chords and moving lines, with dynamic markings *mf*, *p*, and *mf*.

Fifth system of the musical score, marked with a large 'W'. The treble clef part includes a melodic line with markings *rit.*, *Cadenza*, *rit. e dim.*, and *a tempo*. The piano accompaniment includes chords and moving lines, with markings *rit.*, *Cadenza*, and *p*.



3.3.K.331 La Majör Piyano Sonatı Rondo bölümü “Alla Turca”

Mozart, Münih ve Mannheim'da bir süre durakladıktan sonra 1778 yılında Paris'e geldi ve hemen bütün yıl boyunca Paris'te kaldı. 7 yaşında harika çocuk olarak büyük bir hayranlıkla karşılandığı bu çok önemli müzik merkezinde kendisine uygun bir görev verileceğini umuyordu, ama öyle olmadı ve Mozart yıl sonuna doğru tekrar Salzburg'a döndü. Ertesi yıl Salzburg Devletinin Kilise Saray orgculuğu görevini kabul etti ve iki yıl daha doğduğu kentte kaldıktan sonra kariyerini Viyana'da sürdürme kararı vererek Viyana'ya yerleşti. Mozart'ın Paris yılında(1788) yazdığı 5 piyano sonatından üçüncüsü KV 331 La maj. varyasyonlu piyano sonatıdır. Paris sonatlarının diğer dördünde Mozart'ın, eserlerin ilk bölümleri hep 'Sonat Formu'nda kurgulanmış ve bölümler hep 'çabuk-ağır-çabuk' , formları ise hep 'sonat-şarkı-rondo' formu olarak sıralanmıştır. Sonat formunu kullandığı dört sonatın birinci bölümlerinin ana temaları hep sevimli, zarif, kolay akılda kalan temalardır. Bu dört sonat (KV 310, 330, 332, 333) KV 331 La maj. piyano sonatı adeta ortalarına almışlardır: KV 310 ve 330 bir yanda, KV 332 ve KV 333 de diğer yanda. Sadece ortada kalan KV 331 piyano sonatı kurgu biçimini bozan bir bölüm sıralamasıyla (Varyasyon- Menuet- Rondo) diğerlerinden farklılaşmıştır. Bu beş sonatın tonalite sıralaması ise La min.- Do maj.- La maj.- Fa maj.- Sib maj. olarak sıralanmıştır. KV 331 La maj. piyano sonatının ilk bölümü, 'Andante grazioso' başlıklı bir tema ve altı tane birbirinden güzel varyasyondan oluşuyor. Temanın kendisi temel akorla (tam kararlı) biten 8 ölçülük bir A bölümünden, dominant akoruna (yarım karar) ulaşan 4 ölçülük bir B bölümünden ve A bölümünün ard cümlesini tekrarlayan ve tam kararlı biten 4 ölçülük A² bölümünden oluşuyor:



Burada simetri, 8+8 olarak kurulmuştur.

Tema kendi içinde 3 bölümlüdür (A-B-A²).Fakat asıl sürpriz, sona 2 ölçülük bir 'Coda'nın eklenmiş olmasıdır. Coda adeta bütün temanın bir özetidir. Son varyasyondan sonra genişlemiş olarak tekrar duyulur ve böylece tüm bölüme bir bitiş oluşturur. Eserin ilk bölümünün bu yüzeysel biçim analizi bile, Mozart'ın kurallara bağlı kalarak kendisine nasıl serbest alanlar yarattığına güzel bir örnektir. Eserin 2.bölümü, 3 bölmeli Şarkı biçimini (ABA) kullanan bir Menuet, onu izleyen gene 3 bölmeli bir Trio ve başa dönüp Menuet'i tekrarlayan (Menuetto D.C.), yani 'Katlı Şarkı Biçimi'ni kullanan bir bölümdür: (ABA – Trio(CDC) – ABA)

Bizi asıl ilgilendiren bölüm eserin 3. bölümüdür. Bu bölüm 'Allegretto' tempoludur ve Rondo - Alla turca ('Türk Tarzında') başlığını taşımaktadır. Bölüm, biçim yönünden bir 'Rondeau' (rondo) dur ve hem rondo teması, hem de couplet'ler hep 3 bölmeli şarkı biçimindedir. Sonda geniş tutulmuş 5 kez duyulan 6'şar ölçülük bir 'Coda' vardır.

Bu yalın biçim analizinin de gösterdiği gibi Mozart, Rondo bölümünü tamamen batı müziği kuralları içinde kalan bir dış kalıba yerleştirmiştir. Eserinin 'Alla turca' olarak algılanmasını istediği husus, asıl bu dış kalıp içinde kalan ezgisel, ritmik ve armonik örgüdür.

Rondo'nun, 'Refrain' adı da verilen ana teması la min. tonalitesindedir ve 24 ölçü süren 3 bölmeli şarkı formunda yazılmıştır:

A $\Longrightarrow$ La min. — 8 ölçü — t - D
B $\Longrightarrow$ Do maj. — 8 ölçü — t - D
A' $\Longrightarrow$ La min. — 8 ölçü — t - D (tam kadans)

Bu şemaya bağlı kalarak anlatırsak;

A - çarpmalar ve süslemelerle zarifleştirilmiş çıkıcı bir kolaratur ezgi. Burada la min. akor seslerinden üçlü (Do¹ ve Do²) özellikle vurgulanıyor. Bu bölme, dominant tonalitesine bir geçki yaparak bitiyor.

Şekil 14. Örnek 1



B- Bu bölmenin ilk 4 ölçüsü Do maj. ve t – D gidişli, ikinci 4 ölçüsü ise aynı

duyurulan 6 ölçölük temel armoniyle (La majör I...) son bulmaktadır. Son 6 ölçünün ritmi gene kös ve nakkârelerin vuruşları gibidir.

Şekil 16. Köş ve nakkâre vuruşları



K.331 La Majör Piyano Sonatı Rondo bölümü

Alla Turca
Allegretto

(A)

p

(B)

(A')

f *p*

1. Couplet

f

2. Couplet

p

IV III V I fa#min. —

The musical score is written for piano in 2/4 time. It begins with the tempo 'Allegretto' and the mood 'Alla Turca'. The first section, labeled (A), is marked 'p' (piano) and consists of a series of eighth and sixteenth notes. The second section, labeled (B), is marked 'f' (forte) and features a more rhythmic, march-like character. The third section, labeled (A'), is marked 'p' and returns to the first section's melody. The score includes various fingerings and dynamics. At the bottom, there is a harmonic analysis showing the progression of chords: IV, III, V, I, and fa#min. (F# minor).

35

V V V/V V min.

41

La maj. I V

46

I IV II V I

51

I IV II V I

56

1. Couplet

La maj. I

61

IV II V/II 3 I

Refrain
(A)

Musical score for Refrain (A) in G major, 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The bass line consists of a steady eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. The piece ends with a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

(B)

Musical score for section (B) in G major, 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The bass line consists of a steady eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. The piece ends with a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

(A')

Musical score for section (A') in G major, 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The bass line consists of a steady eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. The piece ends with a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

Musical score for section starting at measure 88 in G major, 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The bass line consists of a steady eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. The piece ends with a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

(1. Couplet'in değişik tekrarı)

Musical score for the first couplet's different repeat in G major, 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The bass line consists of a steady eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. The piece ends with a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

Coda

Musical score for the Coda in G major, 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The bass line consists of a steady eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4. The piece ends with a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes.

La maj.

97

I

102

IV

I

V

I

107

IV

I

IV

112

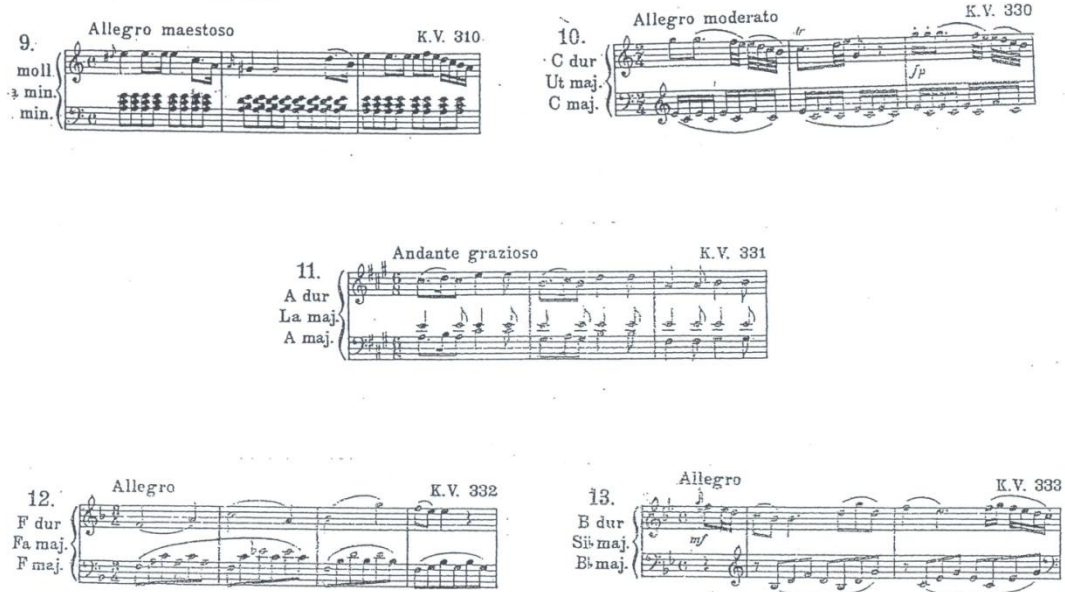
117

122

I

Mozart, KV 331 La maj. piyano sonatından önce ve sonra Paris’te bestelediği diğer 4 piyano sonatında, ilk bölümlerin ana temalarını hep akıcı ve zarif ezgiler olarak, ancak sonat formu içinde biçimlendirmiştir. Sadece 5 Paris sonatının ortasında yer alan KV 331, bu kuralın dışında düşünülmüş, ilk bölüm ‘Tema ve Varyasyonlar’ olarak bestelenmiştir. Bu beş sonatın ana temalarının ilk ölçüleri hatırlatma amacıyla aşağıda verilmiştir:

Şekil 17. Mozart’ın Paris’te (1778) yazdığı piyano sonatları



Tema, ‘Andante’ yürüyüşlü, sevimli bir ezgidir. Yüzeysel bir bakışla bile, KV 331 La maj. sonatın ana temasının şarkıyı andıran ezgiselliği kolayca görülebilir.

Mozart varyasyon biçimini seçmekle, bu sonatın özel bir konumu olduğu hususunda ilk işareti vermiştir. Bu tema ve varyasyonlardan sonra Mozart bir ağır bölüm değil, trio’lu bir menuet getirmiş ve ana tonalitede zarif bir dans temasıyla IV. derece tonalitesinde (Re maj.) bir trio bestelemiştir. Bu küçük sürprizlerden sonra sıra büyük sürprize, Rondo- ‘Alla turca’ bölümüne, yaygın adıyla ‘Türk Marşı’na gelmiştir.

Sanal³³, bu bölümdeki temalarla çok sayıda mehter müziği örneğini karşılaştırarak

³³ Sanal (1964)

bu, ya da benzer mehter ezgilerinin Mozart'ın temalarıyla benzeştiği düşüncesini benimser görünüyor. Signel³⁴ de eserinde benzer düşünceler öne sürüyor. Reinhard³⁵ ise, Mozart'ın bu eserini de, diğerleri gibi Türk müziğinin ruhuna uygun olarak, ancak kendi anlatım tarzında yarattığını savlıyor. Ona göre Mozart bu Rondo'yu, “yabancı ezgileri aynen taklit edip armonize ederek değil de, daha yüksek bir düzeyde egzotizm etkisi arayarak” biçimlendirmiştir.

Önce Sanal'ın taklit düşüncesine biraz yakından bakalım:

Mozart'ın en az birkaç kez mehter müziği dinlediği, onun babasına yazdığı mektupta Türk müziğinden söz ederken “ depo orada”³⁶ sözlerinden de anlaşılacağı gibi, gerçeğe çok yakın bir olgu olarak kabul edilebilir. Daha 1772 yılında bestelediği ‘Le Gelosie del Seraglio (Sarayda İntikam)’ bale müziği ve 1775'te yazdığı La maj. keman konçertosunun ‘Rondo’ bölümünde Mozart, Türk müziğini duyumsatan motifler kullanmıştı. 1778 yılının büyük bir bölümünü Paris'te geçirmesi nedeniyle, Osmanlı devletinin Paris sefaretindeki mehter takımının çeşitli vesilelerle yaptığı müzikli gösteri ve törenlerden en az birine tanık olması ve eski görgülerini pekiştirmesi hiç de uzak bir ihtimal sayılmaz.

Onun gibi bir deha için belki sadece birkaç defa dinlediği mehter müziğindeki çekici ezgi ve ritim öğelerini egzotik bir biçem olarak algılama ve bunları kendi anlatımıyla yoğurarak eserine yansıtma hiç de güç olmayacaktır. Bu varsayımı Rondo Alla turca'da somutlaştırmak için, ben de kendi seçtiğim bir mehter havasını Rondo'daki temalarla karşılaştırdım. Reinhard'ın seçtiği Irak makamında ve Düyek usullü ‘Elçi Peşrevi’³⁷ne karşılık ben, Mezbur(Sabâ) makamında ve gene Düyek usullü ‘At nakılı Peşrevi’ni³⁸ karşılaştırma örneği olarak seçtim. Böylece iki değişik peşrevde aynı sonuçlara varmak mümkündür.

³⁴ Signell (1967:310-322)

³⁵ Reinhard (1974:2)

³⁶ a.g.e. s.2

³⁷ a.g.e. s.9

³⁸ Sanal (1964:233-234)

Şekil 18. Motif Karşılaştırması

PEŞREV
Ser- hâne
Hane-i Sani

RONDO - ALLA TURCA
(A) 1.ölçü (Refrain)
(B) 9.ölçü
1. Couplet (Do majör'e aktarılmış)
2. Couplet (53.- 56. ölçüler) (La minör'e aktarılmış)

Peşrevin 1. ve 2. hanelerindeki bazı ezgi yürüyüşleriyle la¹- si¹ - do² gibi Rondo motiflerindeki benzerlikler, hatta bazen aynılıklar kolayca saptansa da, Mozart'ın bir Türk müziği motifini kopyalamadığı ya da taklit etmediği kuşkusuzdur. Çünkü Mozart hepsinde kendi biçimini, ezgi yürüyüşünü ve batı müziği armonilerini kullanmıştır.

O daha çok, dinlediği hemen hemen kesin olan bazı mehter havalarından etkilenmiş ve bunlarda Türk müziği olarak algıladığı egzotik yapı taşlarını, çağının Avrupalı kulağının zevkine uygun bir biçime sokmuştur diyebiliriz. Paris'te de moda olan Türk egzotizmi, onun bu eserinin çabuk beğenilmesini ve bir tür 'best seller' olarak çabuk yayılmasını sağlamıştır.

Mozart'ın müzik dinleyicisinin zevkine uygun eser yazmayı sevmesine, Paris günlerinden, konumuzla doğrudan ilgili olmasa da güzel bir örnek daha vardır. Bir müzik metropolü olan kentin ünlü bir orkestrasının özellikle keman grubunun, virtüözce ve kusursuz çalma ile övündüğünü ve ünlendiğini öğrenen Mozart, bu orkestranın seslendireceği KV 297 Re maj. Senfonisini, keman partilerini çok güç ve parlak pasajlarla süsleyerek yazmıştır. Eser, Paris'te çok beğenilmiş, sonraları 'Paris Senfonisi' adıyla ünlenmiştir.³⁹

Mozart'ın mehter müziğinden olası etkilenmesi sadece ezgi yürüyüşleri ile sınırlı

³⁹Bkz. Sadie ve Latham (1986)

değildir. O,daha çok bu müziğin ritmik yapısını aşırı duyarlılığı ile doğru algılamış ve bütün Türk tarzı eserlerinde etkili bir biçimde kullanmıştır. Orkestraya da yerleşen, hatta o yıllardaki 'Piramid Piyano' markasıyla piyasaya sürülen piyanolardaki 'Yeniçeri Çalgıları Pedalı' ile Türk vurmali çalgılarının tınısını çalınan bas sesleriyle birlikte veren piyanolar yapılmış, orkestrada Türk vurmali çalgıları kullanılmıştır.⁴⁰ Bir piyano sonatında Türk vurmali çalgılarını Mozart, Türk müziğinin usul yapısına ve Türk vurmali ve üflemeli çalgılarının birlikte çalma tarzına çok uygun düşen bir ezgi yürüyüşü ve ezgiye eşlik eden ritmik hareketleri özenle seçmiş ve kullanmıştır. Düdük ve cura zurnaların çaldığı kolaratur gidişlerde, geçitlerde ve boruların çaldığı parlak ve güçlü couplet'lerde Mozart, hep kendi dilini kullanarak piyano'ya başarıyla aktarmıştır.

Ama asıl başarı onun, Türk vurmali çalgılarının, özellikle kös ve nakkârenin vuruş ve velvellerini kendi biçemi bir taklit, bir öykünme değil, doğru özümsemiş bir duygu ve Avrupalı bir kulağa hoş gelecek vurgular ve f- p karşıtlıklarıdır.

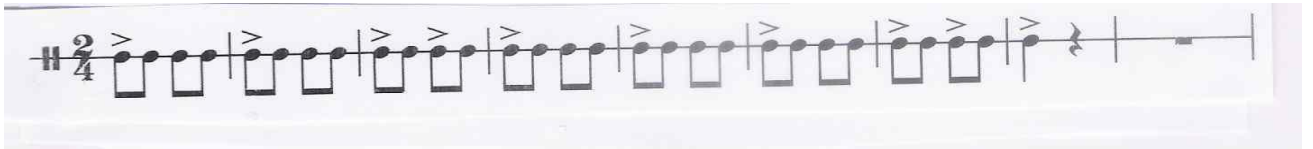
Rondo - Alla turca'da velveleli bir düyek usulü sezilebilir: Sekiz vuruşlu 'Düyek' usulünün asıl halini Sanal, 'Kantemiroğlu Edvarı'ndan alıntılanarak şöyle vermektedir:⁴¹

Şekil 19. Düyek usulü



Refrain'in 8 ölçülük ilk (A) bölmesinde Mozart'ın eşlik ritim kalıbını vurgulu vuruşlarıyla şöyle yazabiliriz:

Şekil 20. İlk 8 ölçüdeki bas partisinin hareketi

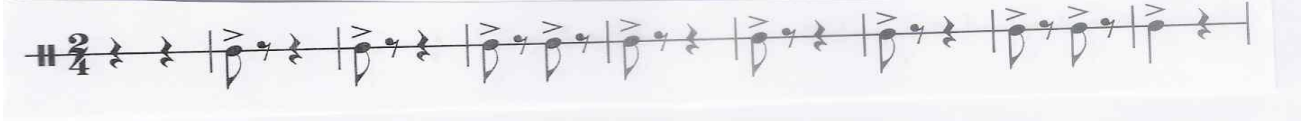


Mozart'ın vurgulu ölçü ya da vuruş başlarını davulun tokmak vuruşlarını düşündürecek biçimde şu şekilde ayırabiliriz:

Şekil 21. Eşlik ritimlerinde vurgulu vuruşlar

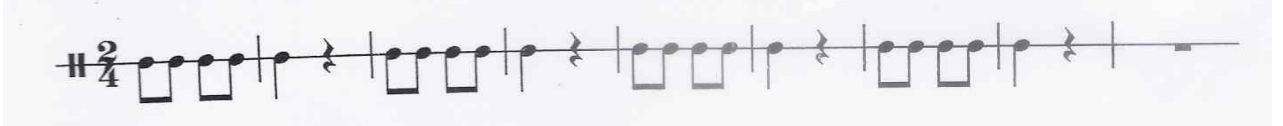
⁴⁰Greve(1997:34)

⁴¹Bkz. ekteki seçilmiş mehter havaları



Refrain'in gene sekiz ölçülük (B) bölmesinin baslarında kullanılan ritmik şema ise şöyle gösterilebilir:

Şekil 22. B bölümündeki bas partisinin hareketi



Couplet'lerde bas seslerinin taşıdığı armoniler değişse de bu iki ritmik kalıp(şema) orada da değişmemektedir. Sadece 'Coda'nın 109-115'inci ölçülerinde basta onaltılık bir figür tekrarı vardır. Kısacası Mozart'ın dehası, kendi ritim kalıplarını vurgulu vuruşları duyuracak biçimde kullanarak ve bu kalıpları tekrarlayarak bir Türk Müziği atmosferi yaratmayı başarmıştır.

Rondo- 'Alla turca'da, sadece vurgulu ve vurgusuz vuruşlarla, davulun tokmak ve değnek vuruşları etkisi verilmeye çalışılmıştır. Bas partisindeki ses tekrarları ise, yarattığı 'bordon' etkisiyle Türk müziği atmosferini pekiştirmiştir. Eşlikteki bu monoton etkiye ve armonideki yalınlığa karşın, peşpeşe gelen değişik karakterdeki bazen hafif, uçarı, bazen de parlak ve görkemli ezgileriyle Rondo- 'Alla turca', Mozart'ın en sevilen eserleri arasında yer almış, 18. yy sonlarında yaygınlaşan Türk modasının doruklarından birini oluşturmuştur.

3.4.KV. 384 Saraydan Kız Kaçırma Operası:

Viyanalı bir eleştirmenin sözleriyle; 'Saraydan Kız Kaçırma' operasının, İmparatorluk ulusal saray tiyatrosundaki ilk temsilinin başarısı müthişti, tıpkı kısa süre sonra “ Prag'taki ilk temsilde olduğu gibi...” Müzikte kullanılan alışılmamış yeni armonik gidışler, özellikle üflemeli bir çalgı olan klarnetin, Mannheim'lı bestecilerin modeline uygun bir biçimde orkestraya katılması herkesi şaşırtmıştı.

Mozart; eğlenceli bir konudan, o güne kadar 'vasat'ın üzerinde eserler verememiş 'Singspiel' türünde, Goethe'nin Faust'unu hatırlatacak düzeyde gerçek bir sanat eseri yaratmıştı. Bu operayı yazdığında Mozart'ın 26 yaşlarında olduğu unutulmamalıdır. Operayı bestelemeye başlamadan önce ilk metin yazarı Bretzner'in metnini beğenmemiş,

özellikle ikinci ve üçüncü perdelerin Stephanie tarafından düzeltilmiş biçimini bestelemeye daha uygun bulmuştu. Gene de opera metnine son biçimini bizzat kendisi vermiştir. Müzikle sözler arasındaki mükemmel uyum bu operanın başarısında önemli bir etken olmuştur. Ağustos 1781'de metin son biçimini aldığı anda onu bestelemeye iten en büyük neden, kuşkusuz metinde güçlü bir biçimde ortaya konan “Konstanze'nin, Belmonte'ye aşkı ve aşkına en güç koşullarda bile sadık kalışıdır.” Kendi nişanlısı Konstanze Weber'i operanın kahramanı Konstanze ile özdeşleştirmiş ve nişanlısına karşı giderek yoğunlaşan sevgisi onu operayı hemen bestelemeye itmiştir. Kısa bir ara veriştikten sonra, 1782 Mayıs ayında operanın ilk iki perdesi tamamlanmış, aynı ayın sonuna doğru da opera, tümünün sahne provalarına başlayacak derecede bestelenmiştir. Opera 12 Temmuz 1782 günü Viyana'da sahneye konmuştur.

Bu opera, özel olarak Alman 'Singspiel' tarzında hazırlanmış, ancak büyük bir operadır. Bu tarza göre operada konuşma ile müzik ariaları karışıktır; eserdeki olaylar konuşma ile geliştirilip, müzik ile duygular anlatılmaktadır. Eserin Almanca librettosu önce 'Christoph Friedrich Bretzner' tarafından yazılmış ve sonradan Mozart'ın istek ve katkılarıyla şair 'Gottlieb Stephanie' tarafından son biçimi verilmiştir. Eserin öyküsü XVI. yy.'da geçmektedir. Konu; Belmonte adlı bir İspanyol soylusunun, uşağı Pedrillo'nun yardımıyla sevgilisi Konstanze'yi ve onun İngiliz hizmetkârı Blonde'yi tutsak olarak bulundukları Selim Paşa'nın Akdeniz kıyılarında bulunan konağından ve Paşa'nın harem bekçisi olan Osman'ın elinden kurtarmak için yaptığı girişimlerdir. 1782 yılında Mozart bu opera ile, kariyerinin doruk noktalarından ilkinin yaşayacaktır.

Opera mekân belirsizlikleri içerir. Yer, Akdeniz civarında belirli olmayan bir yazlık konak olarak tanımlanmıştır, zaman ise yaklaşık XVI. yy.'dır. O yüzyılda Kuzey Afrika ülkelerinden pek çoğu ve Akdeniz kıyısı Osmanlı toprağıdır. Osmanlı Paşalarının Balkanlarda, Akdeniz'in Mısır'dan Fas'a kadar uzanan güney kıyılarında ve İstanbul'da birçok yazlık köşkleri, konakları, hatta saraylarının bulunduğu bilinmektedir. Operanın bestelendiği yıllarda Avusturya, II. Viyana Kuşatması'nın 100. yılını kutlamaya hazırlanıyordu. Avusturyalılar; bütün Avrupa'nın son modası olan 'Türk Modası' çerçevesinde, Osmanlı Türklerinin yaşayışları ile yakından ilgileniyorlardı ve Türkler konusunda biraz daha yansız bilgiler kazanmışlardı.

Bu eser, klasik döneme uygun bir orkestraya göre bestelenmiştir. Bu dönem orkestrasında genellikle iki flüt, iki obua, iki klarinet, iki fagot, iki korno, iki trompet ve ayrıca iki timpaniden oluşan bir vurmalı çalgı seti ve yaylı çalgılar grubu bulunmaktadır.

"Benim hakkıma düşen hüzündür" adlı aria için ayrıca baset korno da kullanılmıştır. Opera, orkestraya eklenen bas davul, zil, üçgen ve pikolo çalgıları ile "Mehter müziği" ile ilişkilendirilmiştir.

Opera kısa bir uvertürle başlar. Mozart'ın yıllar önce Türk müziği ile ilgilendiğini ve bu müzikten etkilenecek bu uvertürü yazdığını düşünebiliriz. Mozart, babasına yazdığı bir mektupta: "*Libretto çok iyi. Konu Türk. Uvertürü, birinci perdenin ve finalin korolarını Türk müziği olarak besteleyeceğim*"⁴² diyerek, bu opera ile ilgili düşüncelerini ifade etmiştir. Uvertür, operada en dikkat çeken bölümlerdendir. Bu operayı izleyenlerin aklında, bu uvertür ile Türk müziğinden olumlu esintiler kalmış olması çok doğaldır. Böylelikle diyebiliriz ki, bu opera Türk müziğinin Avrupa soyluları arasında benimsenmesine güzel bir örnek oluşturmuş, hükümdar ve asil saraylarında mehter toplulukları kurulmuştur. Diğer yandan Alman Singspiel türü de bu başarılı örnekten yeniden benimsenmiş, İtalyan operasının egemenliğini zayıflatmıştır. Zaten daha 1776'da Avusturya İmparatoru II. Joseph, o zamana kadar sadece İtalyan tarzı operaların oynandığı "Wiener Theater" adlı opera binasının, bundan böyle "Nationalsingspiel" adlı verilen 'ulusal şarkılı oyun'ların oynanacağı bir "Nationaltheater'e" (ulusal opera) dönüştürülmesini istemişti. Bu değişimden anlaşılan, bu binada bundan böyle Almanca sözlü operaların oynanmasının istendiği idi. Bu operanın ilk repertuarı içinde Umlauf'un, Aspelmayr'ın ve kendisi İtalyan olmakla birlikte birkaç Almanca sözlü opera yazan A. Salieri'nin eserleri bulunuyordu. Mozart'ın bu yeni ulusal akım için bir opera yazması, Viyana halkı tarafından desteklenen bir istek, bir talepti. İmparator 1780'de, Mozart'ın bestelemesi için Cristoph Friedrich Bretzner'e 'Belmonte ve Konstanze ya da Saraydan Kız Kaçırma' adlı eski İtalyan ve İngiliz metinlerinde geçen bir öyküyü opera metnine dönüştürmeyi emretmişti.

Mozart konuyu beğenmiş, ama metni bir Singspiel bestelemeye uygun bulmamıştı. Dostu opera yazarı Stephanie ile birlikte metni değiştirerek, kısaltarak ve yeni bir düzene sokarak üç perdelik bir Singspiel haline getirdi, sonra da bestelemeye koyuldu. Geleneksel Kuzey Alman Singspiel'lerinde konuşmanın ön planda, müziğin ise konuşmayı destekleyen ikincil bir öğe olarak ele alınmasına karşılık Mozart; müziği öne çıkaran, akıcı ve güzel bir melodik yapı, renkli ve birlikte söylenen düetler, canlı armoniler ve ritimler, özgün bir orkestra yazısı ile örülmüş, yer yer Türk müziğini de çağrıştıran yeni ve başarılı bir Singspiel örneği yarattı. Bu örnek artık bir Singspiel'den öteye, Almanca sözlü tam bir ulusal opera örneği idi.

⁴² Reinhard(1974)

Mozart'ın katkılarıyla oluşan metin, 30 Temmuz 1781'de bitirildi. Belmonte'nin, Konstanze'ye duyduğu her türlü engeli aşacak güçte ki tutkulu aşk, bir bakıma Mozart'ın Konstanze Weber'e karşı uzun tereddütlerden sonra başlayan ve giderek yeşeren aşkını hatırlatıyordu. Onu, metni çabucak bestelemeye iten nedenlerden biri belki de buydu.

O zamana kadar 'Singspiel' türüne biraz ilgisiz olan besteciler (örneğin Ch.W.Gluck ve başkaları) Mozart'ın eserine büyük hayranlık duydular.Eser ilk kez Viyana'da, sonra da Prag'ta sahneye kondu.Bu temsili Leipzig, Bonn, daha sonra da Münih,Salzburg, Mannheim ve Frankfurt izledi. Öyle ki, Berlin'de ilk kez 1788'de oynanan bu eser, bugüne kadar Berlin'deki tüm operalarda tam 227 kez sahneye kondu.

'Saraydan Kız Kaçırma' operasının uvertürü üç bölümlüdür ve do maj.- do min.- do maj. tonal ile sıralamasıyla kurgulanmıştır. Ortadaki do min. bölüm, operanın ilk aryası olan Belmonte'nin do maj. aryasının, sestış minör tonaliteye aktarımından başka bir şey değildir. Uvertürde bizim asıl üzerinde duracağımız bölüm baştaki do maj. 'Presto' bölüm ile onun 'Tempo I' ile başlayan tekrarıdır.

Bu giriş bölümü; 2/ 2'lik ölçüde, do maj. tonalitesi içinde yürüyen, ilk 14 ölçünün sadece son iki ölçüsünde beşinci dereceyi kullanarak yarım kararda kalan, tekrarlarda ise bu kez birinci derecede tam karara ulaşan canlı bir yürüyüş temasıdır. Basların sürekli ses tekrarlarıyla bu bölüm ancak 64. ölçüde re maj.'e (dominant dominantına) ulaşmakta, 118.ci ölçüde de sol maj. (dominant) tonalitesinde son bulmaktadır. Bu, aynı zamanda do minör'ün (sestış minör tonalitesinin) de dominantıdır. Orta bölüm (Andante), Belmonte'nin aryasının uvertüre minör tonalitede aktarılmış bir bölümdür. Toplam 34 ölçü sürmekte, sonra tekrar do maj. giriş bölümüne dönmektedir.2/2'lik ilk bölümde ve bu bölümün tekrarında (Tempo I), ezginin yalınlığı yanında motif tekrarları, üçlünün önemsenmesi ve bastaki monoton eşlik figürleri Türk mehter müziğine bir öykünmeyi düşündürmektedir. Çünkü K.Reinhard'ın da yukarıda adı geçen araştırmasında 'Türk müziğinin yapı taşları' olarak saydığı öğelerin bazıları, bu uvertürdeki ve genel olarak Mozart'ın 'Alla turca' diye adlandırdığı eserlerinin bütünündeki öğelerle örtüşmektedir.⁴³

Yeniçeriler Korosu: Yeniçerilerin yalnız erkek olmalarına karşın, Mozart bu koroyu karma koro olarak düşünmüş, yani soprano- alto- tenor- bas olarak 4 partili yazmıştır. Do maj. - la min. ilişkisi, burada en belirgin armonik harekettir. Orkestra la min. kadans akorlarından yola çıkıp hemen do majöre ulaşmakta ve bu tonalitede uzun süre kalarak bas partisinde bir tür ' Bordon' etkisi yaratmaktadır. Koro yalın bir ezgi ile Selim

⁴³ Reinhard(1974:3)

Paşa'yı selamlamaktadır. Koronun ikinci bölümünde partiler peş peşe imitasyon yaparak la min. tonalitesinden fa majöre kısa bir geçki yapıp tekrar la minöre dönmekte ve orkestra sonda tek bir ölçüde tekrar do majöre ulaşmaktadır. Ezgideki yalınlık armonide 2 dereceye yapılan geçkilerle bir nebze çeşitlenmektedir.

Şekil 23.Do majör tonalitesinden la minöre ve fa majöre geçkiler

Do maj.	I	IV	VI	IV	I	IV	V	I
La min.		I	V#	I				
Fa maj.				I	IVb	V		

Üflemeli çalgılardaki onaltılık pasajlar Türk müziğini hatırlatmaktadır. Ancak tüm bu hatırlatmalara karşın koro, tam anlamıyla batı müziği anlayışıyla oluşturulmuştur. Bu operada hemen ilk sahnedeki 'Yeniçeri Korosu' operanın konusunu oluşturan 'saray' ve ona bağlı olarak çağrıştırdığı yakın doğu kültürü ile seyircinin ilk buluşması olacaktır. Yeniçerilerin açık havada söyledikleri mehter müziğinin geniş repertuarından belki sadece bir-ikisini dinlediği varsayılan W.A.Mozart'ın, çok yalın unison ezgiler ve monoton bas partileriyle böylesine mükemmel bir mehter atmosferi yaratabilmiş olması, ancak onun dehası ile ilgili bir mucize olarak yorumlanabilir. Bu atmosferin, Avrupalı kulağında oluşmasının istendiği unutulmamalıdır.

Altar'a göre “bu opera Mozart'ın, Türk müziği ile ilgili olarak yazmış olduğu eserlerin en başında” gelmektedir.⁴⁴ Gene Altar, “Mozart'ın bütün bu eserlerde 'Türk müziği' olarak meydana getirdiği bölümler gerçek Türk müziği ile hiç ilgisi olmayan yaratma esprileri niteliğini taşır...”⁴⁵ der. Bu söylemiyle Altar da Mozart'ın Türk müziğini taklit etmediğinin altını çizmiştir. “...Mozart, bu tür eserlerde daha çok vurgulu sazları kullanmış, entervallerde özellikler göstererek kendi anlayışına göre bir Türk müziği meydana getirmiştir... Böylece dinleyenleri kolayca, eserin yarattığı egzotik atmosfere çekip götürebilmektedir.”⁴⁶ Altar bu görüşleriyle K.Reinhard'ın çok yakınında gözükmektedir.

Operanın konusunu da Mozart, en az müziği kadar “Türk” adıyla, daha doğrusu Türk ahlâk değerlerinin yüceliği ile ilişkilendirecek biçimde kurgulamış, metni bu anlamda

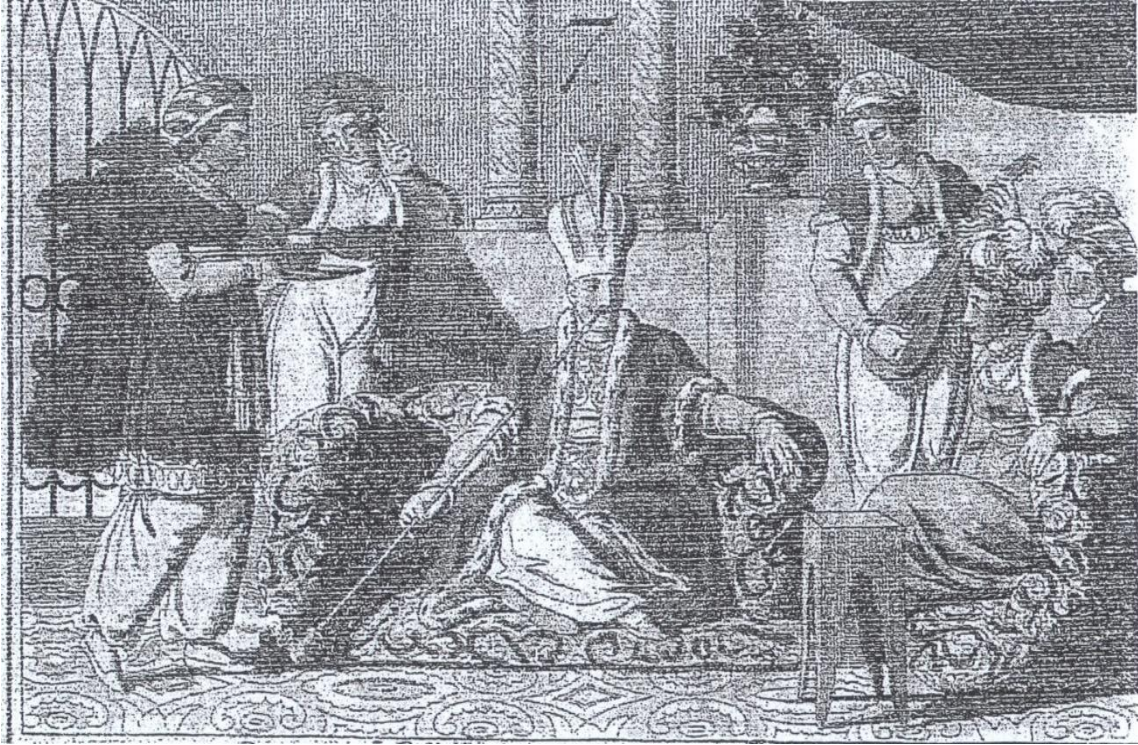
⁴⁴ Altar (2000:125)

⁴⁵ a.g.e. , s.126

⁴⁶ Altar(2000:126)

değiştirmiştir. Koruyucu imparatoriçe Marie Therese'nin sağladığı Avusturya-Osmanlı Devleti barışmasının sonuçlarından biri, belki en önemlisi, Türk düşmanlığı ve zalim Türk imajının, giderek gönlü yüce Türk imajına dönüşmeye başlamış olmasıydı. Bu operayla Mozart bir bakıma, operanın oynanışından iki yıl önce ölmüş olan imparatoriçe için bir sevgi ve barış anıtı dikmek istemiş olabilir. Operada Türk hükümlarlığını temsil eden Selim Paşa'nın, vaktiyle kendisini savaşta yenen Hristiyan komutanın oğlu olduğunu anladığı Belmonte'yi, kendisinin büyük bir aşkla bağlandığı Konstanze'yi ve diğer kaçakları önce hapsedip sonunda bağışlaması ve serbest bırakarak ülkelerine yollaması, Türk bağışlayıcılığının sembolü olarak kurgulanmıştır. Bu kurgu ancak, Mozart'ın opera metninde yaptığı değişikliklerle mümkün olabilmıştır. Operadaki bu af motifi, bestecinin son yıllarında insan severlik idealine ulaşmış, ancak Mozart araştırmacısı Baumgartner'e⁴⁷ göre "... 'Hümanizma' yolunda gerçekleşmesi mümkün olan bir kardeşlik duygusuna... Mozart ilk olarak, 'Saraydan Kız Kaçırma' operasındaki Selim Paşa tipiyle yönelmiştir."⁴⁸

Şekil 24. Saraydan Kız Kaçırma operasının bir sahnesinde Selim Paşa haremiyle birlikte



Şekil 25. Saraydan Kız Kaçırma operasındaki Osman karakterine ilişkin çizimler

⁴⁷Bkz. Altar (2000:128)

⁴⁸ a.g.e. , s.128



Şekil 26.Saraydan Kız Kaçırma operasının ilk temsilinin duyuru afişi. 16 Temmuz 1782



KV.384 Saraydan Kız Kaçırma Operası

Uvertür

W. A. Mozart

Presto

sin p

f a. brec.

Al. Str.
p

f a. brec.

Al. Fl. Vl.
p

71

First system of musical notation. The upper staff contains a melody with a triplet of eighth notes. The lower staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *f* G. Orch. is present.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melody. The lower staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *p* is present.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melody. The lower staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *f* G. Orch. is present.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melody. The lower staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *p* Ob. Fg. Str. is present.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues the melody. The lower staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *f* G. Orch. is present.

Sixth system of musical notation. The upper staff contains a melody. The lower staff contains a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* is present. A section marker "VI." is located above the staff.

Seventh system of musical notation. The upper staff contains a melody. The lower staff contains a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* G. Orch. is present.

This page contains a handwritten musical score for orchestra and strings, consisting of seven systems of staves. The notation is in G major and 3/4 time. The instruments and parts are as follows:

- System 1:** Piano (P) and Violins (Vi.).
- System 2:** Violins (Vi.), Oboes (Ob.), Flutes (Fl.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fg.), and Strings (Str.). Dynamics include *p* and *f*.
- System 3:** Violins (Vi.), Oboes (Ob.), Flutes (Fl.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fg.), and Strings (Str.). Dynamics include *p* and *f*.
- System 4:** Violins (Vi.), Oboes (Ob.), Flutes (Fl.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fg.), and Strings (Str.). Dynamics include *p* and *f*.
- System 5:** Violins (Vi.), Oboes (Ob.), Flutes (Fl.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fg.), and Strings (Str.). Dynamics include *p* and *f*.
- System 6:** Violins (Vi.), Oboes (Ob.), Flutes (Fl.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fg.), and Strings (Str.). Dynamics include *p* and *f*.
- System 7:** Violins (Vi.), Oboes (Ob.), Flutes (Fl.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fg.), and Strings (Str.). Dynamics include *p* and *f*.

Andante

The first system of the Andante section features a piano introduction with strings (Str.) playing a rhythmic pattern in 3/8 time. The woodwinds (Ob., Fl., Kl.) enter with melodic lines. The second system continues the orchestration with strings (Str.), woodwinds (Ob., Fl., Kl.), and brass (Fg.). The third system shows a more active string part with sixteenth-note patterns. The fourth system includes a crescendo (cresc.) marking and features strings (Str.), brass (Bläs.), and woodwinds (Fl., Kl.). The fifth system continues with strings (Str.), woodwinds (Ob., Fl., Kl.), and brass (Fg.). The sixth system shows strings (Str.) and woodwinds (Ob., Kl., Fg.).

Tempo I

The Tempo I section begins with a string (Str.) introduction in 2/4 time, marked piano (p). The strings play a steady eighth-note pattern.

First system of a musical score. The upper staff features a melody with triplets and rests. The lower staff has a continuous eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present, along with the instruction "G. Orch." (Grand Orchestra).

Second system of the musical score. The upper staff continues the melodic line. The lower staff maintains the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present, along with the instruction "Kl. Str." (Klavier, or Piano).

Third system of the musical score. The upper staff has a melodic line with triplets. The lower staff has an eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present, along with the instruction "G. Orch." (Grand Orchestra).

Fourth system of the musical score. The upper staff features a melodic line with triplets. The lower staff has an eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present, along with the instruction "kl. Fl. Vl." (Klavier, Flöte, Violoncello).

Fifth system of the musical score. The upper staff has a melodic line with triplets. The lower staff has an eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present, along with the instruction "G. Orch." (Grand Orchestra).

Sixth system of the musical score. The upper staff has a melodic line. The lower staff has an eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

Seventh system of the musical score. The upper staff has a melodic line. The lower staff has an eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

This page contains seven systems of musical notation for a piano and orchestra score. The notation is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The systems are as follows:

- System 1:** Features a piano part in the bass clef and a woodwind part in the treble clef. Dynamics include *f* G. Orch. and *p* Bläs. Str.
- System 2:** Continues the piano and woodwind parts. Dynamics include *f* G. Orch.
- System 3:** Features a woodwind part in the treble clef and a piano part in the bass clef. Dynamics include *p* Bläs. Str. and *f* G. Orch.
- System 4:** Features a woodwind part in the treble clef and a piano part in the bass clef. Dynamics include *p* Bläs. Str.
- System 5:** Features a piano part in the bass clef and a woodwind part in the treble clef. Dynamics include *f* G. Orch. and *p*.
- System 6:** Features a piano part in the bass clef and a woodwind part in the treble clef. Dynamics include *f* G. Orch.
- System 7:** Features a piano part in the bass clef and a woodwind part in the treble clef. Dynamics include *p*.

Yeniçeriler Korosu

NO.5 YENİÇERİLER KOROSU

Allegro

G. Orch. *f*

Chor der Janitscharen

Sopran

Alt

Tenor

Baß

Singt dem gro-ßen Bas-sa Lie-der, dem gro-ßen Bas-sa Lie-der,

tö - - ne, feu-ri-ger Ge-sang, und vom U - fer hal-le

tö - - ne, feu-ri-ger Ge-sang, und vom U - fer hal-le

un-srer Lie -

wie-der, vom U-fer hal-le wie-der un - srer Lie - der Ju - bel - klang, un-srer

wie-der, vom U-fer hal-le wie-der un - srer Lie - der Ju - bel - klang, un-srer

- der

Lie-der Ju-bel - klang, un-srer Lie-der Ju-bel-klang.

Lie-der Ju-bel - klang, un-srer Lie-der Ju-bel-klang.

Sopran Solo

Eb - ne dich sanf - ter, sanf - - ter,

Alt Solo

Eb - ne dich sanf - ter,

Tenor Solo

Weht ihm ent - ge - gen, küh-len-de Win - de, eb - ne dich sanf - - ter,

Baß

p Str. Trgl.

wal-len-de Flut.

wal-len-de Flut.

wal-len-de Flut.

Solo

Singt ihm der Lie - be

Singt ihm ent - ge - gen, flie-gen-de Chö - re,

tr *Bläs.* *p Str.*

Weht ihm ent -

Freu - - - den ins Herz.

Weht ihm ent -

Singt ihm der Lie - be Freu-den ins Herz.

Singt ihm ent -

singt ihm der Lie - - be Freu-den ins Herz.

tr *Bläs.* *p Str.*

ge - - gen, küh - - len - de Win - - de, eb - -

ge - - gen, küh - - len - de Win - - de, eb - -

ge - - gen, flie - gen - de Chö - - re, singt

Bläs. *Str.*

ne dich sanf - - - - - ter, wal - len-de Flut.
 ne dich sanf - - - - - ter, wal - len-de Flut.
 ihm der Lie - - be, der Lie - - be Freu - den ins Herz.

f G. Orch.

Sopran Alle
 Alt Singt dem gro - ßen Bas - sa Lie - der, dem gro - ßen Bas - sa
 Tenor Singt dem gro - ßen Bas - sa Lie - der, dem gro - ßen Bas - sa
 Baß Singt dem gro - ßen Bas - sa Lie - der, dem gro - ßen Bas - sa

Lie - der, tö - - ne, feu - ri - ger Ge - sang, und
 Lie - der, tö - - ne, feu - ri - ger Ge - sang, und

vom U - fer hal - le wie - der, vom U - fer hal - le wie - der un - srer

vom U - fer hal - le, wie - der, vom U - fer hal - le wie - der un - srer

un - srer Lie - - - der

Lie - der Ju - bel - klang, un - srer Lie - der Ju - bel - klang, un - srer

Lie - der Ju - bel - klang, un - srer Lie - der Ju - bel - klang, un - srer

Lie - der Ju - bel - klang.

Lie - der Ju - bel - klang. (Janitscharen ab)

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SONUÇ

Türklerin; ses sistemi ve çalgılarıyla, zengin makam, usul ve tavır uygulamalarıyla, en az Büyük Selçuklu Devleti'nden bu yana bir sanat müzikleri vardır ve bu müzik, Türk insanının bütün yaşam alanlarını kapsayacak bir çeşitlilik içinde gelişmesini sürdürmüş, büyük besteciler yetiştirmiş, geniş bir dağar çerçevesinde geleneklerini oluşturmuştur.

Kökleri daha da eskilere dayanan Türk kavimlerinin, giderek halk ve sanat müzikleri ile etkileşerek kurumlaşan bir askeri müzikleri de vardır. Bu müzik, özellikle Osmanlı devletinin yükseliş döneminde 'Yeniçeri Ocağı' içinde örgütlenmiş, çalıcı mehter takımları eliyle savaşlarda, şöenlerde, törenlerde çalınıp söylenerek toplumun bütün katmanlarına ulaşan bir görünüme ulaşmış, kendi çalgılarını ve kendi dağarını oluşturmuş ve Türk sanat müziğinin gelenekleri içinde açık hava da çalınıp söylenen bir tür olarak kendine özgü biçimine kavuşmuştur.

Bu müzik Osmanlı ordularının uzun bir zaman kesiti içinde Avrupa içlerinde savaşması nedeniyle, Avrupa müzik çevrelerince üzerinde fazla düşünölmeksizin Türklerin tek müzik kültürü olarak algılanmış ve uzun yüzyıllar boyunca öyle de değeriendirilmiştir.

'Mehter Müziğı' adıyla adlandırdığımız bu müziğın, Avrupa'da daha yaygın adlandırmayla 'Türk Müziğı'nin, Avrupa müzik sanatında 'Viyana Klasikleri' diye bilinen üç büyük besteciden biri olan W.A.Mozart'ın Türk tarzında yazılmış üç eserinde izlerini aramak ve bulmak, bu tezin konusuydu.

Bu iz sürmeyi başarabilmek için hem 'Mehter Müziğı', hem de 'Mehter Müziğı-Mozart İlişkisi' konularını kapsayan geniş bir alan taraması gerekli oldu.

Bu taramadan üç önemli çıkartım ve saptamam oldu:

1) Mehter müziğının 16. yy. ortalarından itibaren Avrupa'da çok değışik müzik alanlarında (örneğın hatta çalgı yapımı alanında bile) giderek genişleyen bir ilgi uyandırdığı, bu ilginin 18. yy.da doruğa ulaşarak o çağın 'egzotizm' istemiyle birebir örtüştüğü, pek çok bestecinin bu moda müziğe az ya da çok öykünen eserler yazdığı gibi bir saptamam,

2) Konuyu daraltarak seçtiğim üç eseri nedeniyle Mozart'ın geniş dağarı içinde Türk tarzında yazılmış bu üç eserinin, kalıcı ve sevilen eserler olarak, popölaritelerini günümüze kadar sürdürmüş oldukları yolundaki saptamam,

3) Mozart'ın söz konusu eserlerinde, Türk müziğine öykünerek, ona benzetmeye çalışarak değil, bu müziğin belirleyici birkaç yapı taşını, çağın beklentisine uyan, ancak kendi biçemi içinde eriten bir duyarlılık ve özenle ortaya çıkardığı 'Alla turca' atmosferini saptamamıştır.

Özellikle bu üçüncü çıkartım benim için bir sürpriz oldu. Ya da, başka bir deyişle ancak Mozart gibi bir dehanın yaratabileceği bir atmosfer çıktı. Çünkü

1. Mozart'ın mehter müziği dinleyip dinlemediği, dinlediyse kaç kez dinlediği yolunda kesin bir belge yoktur, olması da olanaksız gözükmektedir. Ancak, onun mektuplarından çıkan ve pek çok kaynakta söz konusu edilen genel bir kanıya göre Mozart'ın en az birkaç kez mehter müziği dinlediğine inanılmaktadır.

2. Mozart, bu çalışmaya konu olan eserlerin hiç birinde bir mehter etkisini kopyalayıp piyanoya, sese, ya da orkestraya uyarlamamıştır.

3. Avrupa askeri bandolarına ve orkestralara Türk vurmali çalgılarından bazıları girmiş olsa da, bu toplulukların çaldıkları müzik dağarına mehter müziğinin orijinal örnekleri girmemiştir.

Bu ve bunlara eklenebilecek daha başka olumsuz saptamalara karşın, Mozart'ın bu kadar başarıyla bu atmosferi yaratabilmesi ancak 'mucize' sözcüğü ile, ya da Mozart'ın gerçek dehasının dışavurumu olarak yorumlanabilir.

Böyle bir sonuca ulaşmak iki yönden önemlidir:

1) Mehter müziği boyutunda olsa bile, Türk müziğinin yalın yapı taşlarının, Mozart gibi bir deha için, onları işlemeye ve kendi diliyle yeniden yaratmaya değer nitelikte görülmesi,

2) Bu kadar başarıyla oluşturulan bu atmosferin kuşkusuz, onun erken yaşta olgunluğa erişen dehasıyla ilgili oluşu,

Benzer sonuçlara ulaşan başka araştırmacılar gibi, belki onlardan biraz daha ayrıntılı analiz yaparak ve yorumlar ekleyerek ben de çıkan sonuçları Türk ve dünya müzik kamuoyunun görüşüne sunuyorum. Mozart'ın, Avusturya-Türk barışının destekçisi ve kendisinin koruyucusu Marie Therese'nin ölümünden sonra geçirdiği yıllarda, artık bir kez daha Türk tarzı eserlere yönelmemiş ve bu tarzda eser yazmamış olması çok anlamlıdır. Bu duygusal olgudan yola çıkarak bu çalışmanın, büyük dâhinin ölümünden 220 yıl sonra, söz konusu dostluk ve barış idealine mütevazı bir katkı olacağını düşünüyorum.

KAYNAKÇA

- ALTAR, Cevat Memduh, Opera Tarihi 1, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000.
- AKSOY, Bülent, Avrupalı Gezinlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2003.
- ARACI, Emre, Donizetti Paşa, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.
- ARACI, Emre, Osmanlı Marşları (CD içindeki açıklama kitapçığı), Kalan Müzik Yapım Ltd. Şti., İstanbul, 2005.
- ARACI, Emre, “ Giuseppe Donizetti at the Ottoman Court: A Levantine Lfie”, The Musical Times, Vol. 143, No.1880, 49-56, 2002.
- AŞKIN, Cihat, “Türk ve Avrupa Müziği Arasındaki İlişkiler”, Anadolu ve Avrasya Araştırma Merkezi, Almanya, 2009.
- CHAMPİGNEULLE, B. , Müzik Tarihi, Gelişim Yayınları, İstanbul, 1975.
- EROL, Lütfü, Müziğin Sırrı, Yurt renkleri Yayınevi, Ankara, 2008.
- GAZİMİHAL, Mahmut R. , Türk Askeri Muzikaları Tarihi, Maarif Basımevi, İstanbul, 1961.
- GREVE, Martin, “ Alla Turca Musik aus der Türkei in Berlin”, Die Ausländerbeauftragte des Senats, 1997.
- HUCH, Felix, Mozart Viyana'da, Erdoğan Okyay (baskıya hazır çevirisinden), Münih, 1948
- İLYASOĞLU, Evin, Zaman İçinde Müzik, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994.
- KALYONCU, Nesrin, “Alla Turca Stiline Genel Bir Bakış”, Eğitim Fakültesi Dergisi XVIII:2, 309-322, 2005.
- KERST, Friedrich, Bir İnsan ve Sanat Adamı Olarak Kendi Sözleriyle Mozart, Bileşim Yayınevi, İstanbul, 2005.
- KÖKSAL, Vedat, Western Classical Music in the OTTOMAN EMPIRE, EKO Basım Yayıncılık, İstanbul, 1999.
- MİMAROĞLU, İlhan K, Musiki Tarihi, Varlık Yayınevi, İstanbul, 1961.
- OKYAY, Erdoğan, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na Armağan, Sevdâ Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara, 2009.
- OKYAY, Erdoğan, “Türk Kırık Havaalarında Ezgisel Yapıtaşları”, Berlin, 1975.
- ORANSAY, Gültekin, Konçerto Kılavuzu, Küğ Yayını, Ankara, 1967.
- ORANSAY, Gültekin, Müzik Tarihi, Yaygın Yükseköğretim Kurumu, Ankara, 1977.

- ÖZTÜRK, Okan Murat, “Mehter Musikisi”, Mehter, Edisyon Oğuz Elbaş(baskıda) Ankara,2011.
- PAMİR, Leyla, Müzikte Geniş Soluklar, Boyut Yayıncılık, İstanbul, 1998.
- PEATIE, Antony, The New Kobbe's Opera Book, Ebury Press, London, 1976.
- PRAETORIUS, Michael, Syntagma Musicum,1619.
- REINHARD, Kurt, “ W.A.Mozart'ın Türk Müziği Algılaması”, Kongre Bildirisi,1974.
- RICE, Eric, “ Representations of Janissary music (Mehter) as musical exoticism in western compositions, 1670-1874” ,Journal of Musicological Research, 19:1, 41-88, 2010.
- SADİE, Stanley ve LATHAM, Alison, Cambridge Book of Music, London, 1986.
- SANAL, Haydar, Mehter Musikisi, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1964.
- SAY, Ahmet, Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara,1994.
- SELANİK, Cavidan, Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni, Doruk Yayıncılık, Ankara,1996.
- SIGNELL, Karl , “ Boomings, Jingles and Clangings: Turkish Influences in Western Music” Music Educators Journal, Vol. 54, No.9: 39-40, 1968.
- SWAFFORD, Jan, The Vintage Guide To Classical Music, A Division of Random House, Newyork, 1992.
- TUĞLACI, Pars, Mehterhane'den Bandoya, Cem Yayınevi, İstanbul, 1986.
- ÜNGÖR, Etem, Türk Marşları, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara,1966.
- VALENTİN, Erich, Büyük Bestecilerden Küçük Portreler, Çeviren Eduard Zuckmayer, M.E. B.Yayınları, Ankara,1962.
- YENER, Faruk, Müzik Kılavuzu, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1991.

EKLER

EK-1

MOZART'IN TÜRK MÜZİĞİ ALGILAMASI

Kurt Reinhard

Mozart'ın bazı eserlerinde rastlanan ' Türk renkleri ', büyük ölçüde ciddi pek çok yazıda konu edilmektedir(1).Söz konusu yazarlar bu bağlamda dönemin Türk modasına ve gerçekten ya da sözüm ona (2) Yeniçeri Mehter takımlarından batı orkestralarına alınmış çalgılara işaret etmektedirler. Sadece büyük davul, zil ve yanlılıkla bunlar arasında sayılan çelik üçgenin bu rengi veremeyeceği, ayrıca piyano sonatı vb. bazı eserlerde bu çalgıların kullanılmamasının bilinmesine karşın, bu yazılarda Türk müziği hakkında genel ifadelerden başka bir şey görülmemektedir ve sadece örneğin 'egzotik' (3), 'burlesk'(4) gibi deyimlere rastlanmaktadır**. Mozart bir defasında “ Türk müziğinin komik etkisinden söz etmektedir(5.)Jahn, Türk müziğinin özellikle Osman'ın şarap tutkusunu çok iyi yansıtabileceğini belirtmiştir.(6)

Biyografi yazarları Mozart'ın Türk müziği dinleyip dinlemediği, dinlediyse nerede dinlediği sorusuna cevap verememektedirler. Pek çoğu, Mozart'ın sözüm ona Türk müziğini ikinci elden, yani o dönemde çok sevilen Türk operalarından ya da çok sayıda bestelenmiş Alla turca parçalardan ve marşlardan tanımış olduğunu kabul etmekte; ancak bu eserlerin bestecilerinden hangisinin Türk müziği ile doğrudan ilişkili olduğu sorusu, burada da yanıtsız kalmaktadır. O dönemde bu, ancak mehter takımları yoluyla olabilirdi. Türk sanat müziği; hele Türk halk müziğinin o çağda Avrupa'da dinleniyor olması mümkün değildi. Bu ilişki sorusunu biraz yakından inceleyen tek isim Paul Nettl olmuştur. Nettl, Mozart'ın mason locası kardeşi Angelo Soliman'a dikkat çekmiş(7), ancak daha sonraları bestecinin, olsa olsa Soliman'ın memleketi olan Doğu Afrika melodilerini dinlemiş olabileceğini belirtmiştir.(8)Altar da (9) Mozart'ın Türk müziği ile ilişkisi sorusuna açıklayıcı bir yanıt getirememiştir. O ancak, Osmanlı sarayı ile Maria Theresia döneminin Avusturyası arasındaki iyi ilişkilerin, Türk kültürüne yoğun bir ilgi doğurmuş olabileceğini ve bu ilginin sonucunda, Mozart'ın Türk stilinde pek çok eser bestelemiş olduğunu belirtmekle yetinmiştir. Altar ayrıca her Osmanlı sefirinin, gittiği ülkeye beraberinde “büyük bir mehter takımı götürdüğünü” yazıyor ve bu takımların “genelde

yolculukta konaklanan ülkelerde ve görev yapılan merkezlerde düzenli gösteriler yaptığını” belirtiyor. Mozart’ın böyle bir gösteriyi izlemiş olabileceğini, bestecinin 8 Ağustos 1781 de babasına yazdığı ve bugüne kadar nedense pek dikkate alınmayan mektubundan çıkarabiliriz. Bu mektubunda Mozart, “ o günlerde ‘ Yeniçeri Korosu’nu bitirdiğini ve dostlarıyla Laxenburg yakınlarında Mingendorf’a gitmeyi planladığını” yazmakta ve “depo orada ”demektedir. Mozart orada gerçekten mehter müziği dinlediye, bunun ‘Kız Kaçırma’nın bazı bölümlerini etkilemiş olması düşünülebilir. Ancak diğer tüm anılan eserlerin daha önce bestelendiği göz önünde tutulduğunda, Mozart’ın doğrudan ya da dolaylı Türk müziği ile ilişkisi konusu kesin bir sonuca vardırılamamaktadır. Yukarıdaki mektupta sözü edilen ‘savaş ganimetleri deposu’ ifadesinden, Mozart için bu ziyaretin bir defalık olağanüstü bir olay olmadığı izlenimi doğmakta ve onun, seyahatlerinde birden çok kez yeniçeri müziği dinlediği sonucuna varılabilmektedir. Çünkü yukarıda da belirtildiği gibi, gerçek Osmanlı diplomatik temsilciliklerinde mehter takımları bulunmaktadır. Örneğin Viyana’da 1762’den bu yana böyle bir takım vardı ve burada Mozart’ın mehter müziğini birden çok kez dinlemiş olması çok mümkündür.

Mozart’ın bu müziği bizzat duymuş olduğunun bir kanıtı da, eserlerinde sadece Türk çalgılarıyla yetinmeyip, birkaç karakteristik stil ögesini de kullanmış olmasıdır. Bu olguya ilk kez vurgu yapan ve bunu belgelemeye çalışan kişi Haydar Sanal’dır.(10)Daha sonra Karl Signel de aynı konuya değinmiştir.(11)

Sanal’ın Türk Marşı’nın üç teması için gösterdiği çok sayıda karşılaştırma örneklerinin hiçbirini, doğrudan esin kaynağı olarak kabul edilemez. Bunlar ancak motif parçaları ya da genel yürüyüş çizgileriyle benzerlikler göstermektedir. Bu ise, bir kez daha Mozart’ın bu marşı daha çok Türk müziğinin ruhuna uygun olarak kendi anlatım öğeleriyle yarattığını gösteriyor. Başka bir deyişle; yabancı ezgileri aynen alıp armonize ederek değil de, daha yüksek bir düzeyde egzotizm etkisi arayarak.

Türk müziği ruhuyla yaratılan hiçbir ezgi yürüyüşü bize yabancı gelmiyor. Çünkü onlar, gerçekten birbiri içinde erimiş ve ancak parçanın bütününde bestecinin egzotik bir anlatım aradığını duyumsatıyor. Batı müziği ruhuna bağlılığı ise en çok armonik yapıda ve tonalitede görüyoruz. Do ve la modları, yani majör ve minör tonaliteler Türk müziğinde de var, ama bu diziler orada armonik fonksiyonlara değil, tam anlamıyla modal yapılanmaya bağlı. Burada ise ezginin armonik fonksiyonlara bağlı kalışı ve akor yapısı, bütün Alla turca parçaları (Mozart’ta bile) sonuçta bir “Avrupalı nesne” yapıyor.

Gene de -eğer hâlâ piyano sonatının son bölümünde kalırsak- Mozart’ın uzun

ölçüler boyunca armoniyi, yani akor fonksiyonlarını değiştirmeyip aynı fonksiyonda kaldığını inkâr edemeyiz. Örneğin o, ana temada dört ölçü boyunca la minör akorunda kalmakta ve - modülasyonlu bölümlerde bile – kadansların dışında - hep tonik - dominant armonilerinde dolaşmaktadır. Bu yalınlık ve eşlikte duyulan sürekli sekizlik hareket, sık sık ses tekrarlarına yol açmaktadır. Burada işaret edilen 'bordun'a benzer gidişler, Türk müziğinin de yabancıdır.

Ben 'Türk Marşı'nın analizini sürdürme niyetinde değilim, ama yukarıda değindiğim yapı taşlarını ve diğer öğeleri başlıklar halinde kısaca saymak isterim. Bunlar aynı zamanda Türk müziğinin de yapı taşları arasında sayılabilir:

1. İkili ölçülerin sürekliliği,
2. Eşlikte ve ezgide kuvvetli zamanların vurmali çalgıları andıran vurgulanışı. Bunun için motif yapısından kaynaklanmayan ve sadece bir atlamayla ölçü başında oluşturulan vurguları(1. ve 2.ölçüler) gösterebiliriz.
3. 'forte' dinamiğinin, özellikle Alla turca tarzında olması mutlaka gerekmeyen 'piyano' partileriyle kontrastı belirtmek amacıyla kullanılması,
4. Yalın ve değişmeyen eşlik ritimlerinin kullanılması,
5. Basit armonik hareketlerle yetinilmesi,
6. Ses tekrarlarıyla da oluşturulan 'bordun' etkisi. Bu tür ölçüler kısmen ' Murky-Basları' biçiminde eserin ilk bölümünde de karşımıza çıkıyor (daha çok varyasyonların her iki bölümlerinin son dört ya da son iki ölçülerinde).(Buralarda herhalde 1780'lerde Viyana'da kuyruklu piyanolara eklenen 'Yeniçeri Tınları Sürgüleri' kullanılması düşünülmüştü. Bu sürgüler çekildiğinde mehter davulunun ve çift zilin vuruşları duyuluyordu.)
7. Belli bir armoninin egemen olmasının, eşlikte tek ses tekrarlarıyla, ezgide de oktav güçlendirmeleriyle engellenmesi (örneğin marşın majör yan bölümünde olduğu gibi).
8. Tipik oryantal süslemeler yoluyla bazı seslerin belirginleştirilmesi. Bu yolla baştaki onaltılık figürlerle la^1 , do^2 , mi^2 , la^2 , do^3 seslerinin, beşinci ve yedinci ölçülerdeki sekizlik figürlerle de la^2 sesinin süslemeleri ve belirginleştirilmesi gibi.
9. Üçlü aralığın bir çatki sesini belirlemesi. Türk müziğindeki bu özelliğe ilk kez Gültekin Oransay (14) dikkat çekmişti. Bu tür üçlülere marşın hemen başındaki süslemelerle ulaşılan $la^1 - do^2$, $do^2 - mi^2$ gidişlerinde görüyoruz. Ana temanın ikinci bölümündeki üçlü aralık $mi^2 - sol^2$ ve $do^2 - mi^2$ gidişleri ve majör bölümdeki $la^2 - do^{\#2}$ ve sonra da karşı hareket $do^{\#3} - la^2$ ve $la^2 - fa^{\#2}$ gidişleri de böyle üçlüler içeriyor.

10. Melodide adım gidişlerin çok oluşu,

11. Böylece dizi parçalarının oluşması(özellikle beşli bir alanda).Ana temanın ikinci bölümünde ve majör bölümün başında beşli alanda, majör bölümün üçüncü cümlesinde ise oktav alanında bu figürleri görüyoruz,

12 Motiflerin kısalığı,

13. Motif tekrarlarının sıklığı,

14. Motif tekrarlarının sekvens, hatta üçlü sekvens zincirleri oluşturması (başta görüldüğü gibi). Sekvenslerin sık sık kullanılması, Türk sanat müziğinin de özelliklerindendir.

Signell, mehter takımının tarihini anlatmakta ve çalgılarıyla bunların batının bando müziğine alınışlarından söz etmektedir. Beethoven ve Bartok’a bu müziğin etkilerinden söz etmeden önce Signell Mozart’ın müziğindeki Türk öğelerine değinmektedir. O, keman konçertosundaki öğeleri Mozart’ın “mehter müziğinin ruhunu ve vurmalı çalgıların önemini” algılamış olmasıyla açıklamaktadır. Diğer eserlerde Signell, belli ritim kalıplarının sürekli tekrarına, polyritmik yapılar, “egzotik” melodilere, “oryantal” melodilerin uçuşmasına ve uzaktan da olsa mehterdeki duygulu zurna melodilerini çağrıştırmasına dikkat çekmektedir.

Tüm bu benzetmeler pek tabii mutlak değildir. Oysa Sanal, çok sayıda mutlak benzerliği saptadığını söylemektedir. Signell ise kısmen haklı olarak bunların geçerli olmadığını ve tarihsel gerçekliklerini kuşkuyla karşıladığını savlamaktadır.

Tüm bunlara karşın-yukarıda da belirttiğim gibi- Sanal, Mozart’ın mehter müziğini tanıdığını somut belgelere dayandıran ilk müzikbilimci olma ayrıcalığını taşıyor. Onun vardığı sonuç Mozart’ın mehter müziğini Viyana’daki Türk Sefaretinde dinlediğinin kuşku götürmeyecek bir olgu olduğu yolunda olmakla birlikte, bu olgu henüz kanıtlanabilmiş değildir. Benim görüşüme göre Sanal, alıntı arayışında biraz abartmış görünüyor. Alıntı aramak yerine, Mozart’ın söz konusu eserlerinde, genel de ‘Türk’ olarak geçerli olabilecek yapı taşlarına ve biçim özelliklerine yönelmek bana göre daha doğru olurdu. Bunda da çok dikkatli olunmalı, çünkü Mozart’ın bu tür yabancı öğeleri kendi biçemi içinde ne denli başarıyla erittiğini biliyoruz. Öyle ki, onları tanımak ve eserin yapısından koparmak çok güç, hatta imkânsız oluyor.

Burada Sanal’ı anlatmamın bir nedeni de, kitabını Türkçe yazması nedeniyle çok kimse tarafından, verdiği bilgilere güç ulaşılabileceğini bilmemden kaynaklanıyor. Sanal, bu kitabında örnek olarak sadece KV 331-La Majör piyano sonatındaki ‘Türk Marşı’nı

kullanıyor. Yazar bu marşın bir ‘Süvari Marşı’ ya da bir ‘Süvari Peşrevi’nden (12) esinlendiğini savlıyor. Sol eldeki karakteristik ritim gidişinin; peşrevdeki üç deri vurma çalgının, yani büyük davul (Kös), iki taraflı büyük davul ve küçük davulcuk çiftinin (Nakkâre) birlikte duyulmasıyla oluştuğunu açıklıyor.

Şekil. 27



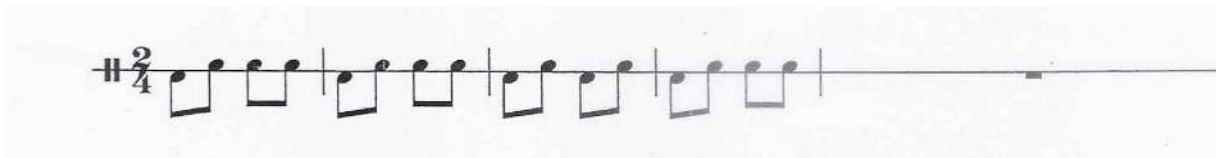
Böyle bir ritmik gidişe bir ‘usul’ün ‘velvele’si deniyor. Buradaki usul(ölçü), büyük olasılıkla ‘düyek’tir ve bu usul mehter müziğinde en çok kullanılan usuldür. Gerçi orada daha çok üç bölümlü ve senkoplu bir ölçü kullanılmaktadır. Düyek usulü en yalın biçimde 8/4’lük olarak gösterilebilir:

Şekil 28.



Bu vuruşların velvelesinde dörtlük ve sekizlikler kullanılabilir. 18. yy ’da Mehter’in hangi velvele çeşitlerini vurduğunu bilmiyoruz. O nedenle düyek velvelesinin Mozart’ta olduğu gibi 2/4’lük ölçü gidişleri biçiminde kullanılmış olması mümkündür:

Şekil 29.



Bu ritmik gidiş, Coda dışında 7 kez hiç değişmeden, 2 kez de ikinci ve üçüncü ölçülerin yer değiştirmiş biçimleriyle, toplam dokuz kez duyuluyor. Yani Sanal’ın yaptığı gibi karmaşık yapılarda iz aramak gereksiz. Usul’ün ikinci yarısında yani bizim örneğimizde beşinci ve altıncı vuruşlarda ilk sekizliklerinin vurgulu oluşu, pek çok ritmik örnekte görülen bir biçim (stil) ögesidir.

Sanal’ın ‘Türk Marşı’nın her üç bölümü için getirdiği karşılaştırma örnekleri, (13) gerçek örnek olarak kabul edilemez. Onların hepsinde ancak motif parçalarında ve ezgi gidişlerinde benzerlikler bulunabilir. Özellikle bunlar, Mozart’ın Türk müziğini

hayalinde canlandırdığının ve bunu kendi anlatımı içinde yoğurduğunun birer kanıtıdır. O, yabancı izlenimleri aynen kullanmaktan çok, onları daha yüksek bir egzotizm notasında eritmiştir denilebilir.

Türk etkisi olarak düşünülebilecek tüm öğeler eserde hiç de yabancı gelmemektedir, çünkü onlar bestecinin kendi anlatımı içinde erimiş onlarla bütünleşmiştir. Ancak bu öğelerin toplamı, o eserde bestecinin egzotik bir hava amaçladığını göstermektedir.

Onun batı müziği tarzına bağlılığını ise, daha çok armonik ve tonal yapılar ortaya koymaktadır. Majör ve minör diziler gerçi Türk müziğinde de kullanılmaktadır, ama orada bunlar armonik fonksiyonlara bağlı değildirler, sadece modal yapıdadırlar. Ezgilerde gizli armonik yapı ve akorlar bütün Alla turca eserlerin (Mozart'ın eserleri de dâhil) “Avrupalılaştırıldığını” gösteriyor.

Ama biz gene Mozart'ın piyano sonatının son bölümünde kalırsak; yadsıyamayız ki, Mozart bölümün uzunca yürüyüşlerinde (ölçülerinde) armoniyi, yani tınısal yapıyı değiştirmemektedir. Örneğin ana temayı duyurduğunda dört ölçü boyunca la minör tonalitesinde kalmakta, bunun değiştiği ölçülerde de (kadanslar dışında) sadece tonik ve dominant armonileri kullanmaktadır. Bu yalınlık, bir de eşlik partisinin sürekli sekizlik hareketleri buna eklenince, kaçınılmaz olarak sıkça ses tekrarlarını birlikte getirmektedir. Bu ‘bordun’ etkisi, Türk müziğine de yabancı değildir.

Mozart'ın diğer Alla turca eserlerinde de, batı müziğine yabancı olmamakla birlikte, Türk müziğinde de sıkça rastlanan benzer yapı taşlarına rastlıyoruz. Bunlarda duyulan egzotik etki, bazı eserlerde yoğun biçimde o dönemde “Türk çalgıları” olarak bilinen vurmali çalgıların kullanılmasıyla daha da güçlenmektedir. Şimdi, bu vurmali çalgıların kullanılmadığı keman konçertosuna bir göz atalım:

Burada ‘Türk’ olarak algılanabilecek bölüm, eserin 3/4'lük son bölümünün ortasındaki 2/4'lük kısımdır. Vurgulu tutti başlangıç temel sesi ya da la min. temel akoru üzerine kurulmuştur. Bunu solo kemanın sekvens zinciri izlemektedir. Bu zincir çıkıcı hareketlerle gene üçlü aralığı önemsemektedir. Bölümün tamamı tekrarlandıktan sonra solo keman bu kez iki defa mi² sesini duyurmakta, sonra da üçlü bir sekvens zincirine ulaşmaktadır. Tutti orta kısım, ses tekrarlarıyla bir bordun etkisi yaratmakta, bunu gene solo kemanın sekvens zincirleri izlemektedir. Buna bir de, çoğu kez çekiç gibi duyulan(sf) eşlik ritimleri eklenince, bu bölümde de pek çok Türk egzotik öğeleri ortaya çıkar.

Buraya kadar sayılan yapı taşlarına Mozart'ın Türk öğeleri ile yoğurduğu en

önemli ve en genç eseri olan ‘Saraydan Kız Kaçırma’ adlı sahne eserinde de buluyoruz. Bestecinin, babasına yazdığı 26 Eylül 1781 tarihli mektubunda; uvertürün ilk on dört tam ölçüsünde, sekiz ölçülük piyano bölümün ardından “her şeyiyle Türk olan” bir forte bölümün duyulduğunu söylüyor. Onun burada sözünü ettiği şey kuşkusuz Pauke, büyük davul, ziller ve çelik üçgenden oluşan vurmaları bölümüdür. Ama daha sonra duyulan başka Türk öğeleri de –tabi Avrupalı elbise giydirilmiş olarak- buna eklenecektir. Örneğin monoton sekizlik hareket, ezgideki ses tekrarları ve on dört ölçünün on ikisinde tonika akorunda tutulan bordun gibi. Daha sonra da yer yer uzunca sürelerle gelen bordun etkileri ve kısa motif yapısı, motif tekrarları ile oluşturulan sekvens zincirleri, dokuzluya varan dizi tekrarları, sekizlik ya da dörtlük monoton hareketlerle yapılan işlemler ve daha pek çok öge...

Başka Türk motiflerini tek tek arayıp bulmaya gerek olmadığı kanısındayım. Çünkü bunlar da benzer özellikler göstereceklerdir. Çift sayılı ölçü yapıları, monoton eşlik vuruşları, çoğu kez Murky-baslarını hatırlatan ses tekrarları ve bordun etkileri. Her iki yeniçeri korosunda da tam bir “Türk vurmaları grubu duyuluyor. (15) Bu çok doğal, çünkü burada da piyano sonatındaki Türk marşında olduğu gibi, kısa motif yapıları 2/4’lük ölçü kullanılıyor. Mozart’ın diğer çalgılarla yaptığı ritimlerden farklı olarak Türk vurmaları ile yaptığı ritimlerin ve büyük davuldaki vuruş bölümlerinin, uzaktan da olsa ‘düyek’ usulünü hatırlatması da ilginç. Gerçi burada üç dörtlük ve bir dörtlük sustan oluşan bir ritmik figür kullanılıyorsa da, gene de 4/4’lük bir ritmik yürüyüşü ister istemez hatırlatıyor.

‘Zaide’ operasındaki Soliman’ın aryası “Mağrur Aslan”ı hatırlatıyor ve sağda büyük davuldaki tokmak, solda değnek bölünmesine benziyor.

Mozart’ın yeniçeri koroları için herhalde Walah ezgilerine başvurmasına karşın (ki bu ezgiler Türk ezgilerine benzemiyor) bunlarda, özellikle orkestrada yararlanılan Türk öğeleri, bu eseri Türk müziği ile ilişkilendirmeye yetiyor. Bestecinin Walah ezgilerini, o zamanlarda bu toprakların Osmanlı egemenliğinde olması nedeniyle Türk müziği sayması anlaşılabilir. Çünkü o, mehter müziğinin dışında Türk müziği dinlememişti, bu da kesin değil ve hiçbir zaman da olmayacak. Onun Türk müziğini ilk elden mi, yoksa dolaylı yoldan mı dinlediğini bir yana bırakabiliriz. Daha önemli olan, Mozart’ın tipik Türk mehter müziği yapı taşlarını şaşılacak bir isabetle seçmiş ve eserleri içinde eritmiş olmasıdır.(16)

Dipnotlar:

1.İncelenen eserler:

a) “La gelosia del Seraglio” bale müziği KV 135 a Milano-1772

b) 5. Keman konçertosunun(La. maj.) ‘Rondo- Tempo di Menuette Rondo’ bölümü, K.V.219, Salzburg- 1775. Bu konçerto sıkça “ Türk Konçertosu” adıyla da adlandırılıyor, La minör bölümünde yukarıda adı geçen balet müziğinin teması kullanılıyor.

c) La majör piyano sonatı, K.V.331-Paris 1778, “Türk tarzında” diye de adlandırılıyor. Son bölüm “Alla Turca” özellikle ilginç.

d) ‘Zaide’ operası, K.V.344, Salzburg – 1779/80

e) “Saraydan Kız Kaçırma”, K.V. 384, Viyana- 1782

Bu sıralamanın başına Mozart’ın muhtemelen kaybolmuş olan ‘Türk Bando Şakası’ adlı eseri konmalıydı, çünkü ‘Saraydan Kız Kaçırma’ operasındaki sarhoş(içki) düeti için Mozart bu eserin temalarından yararlanmıştı.(Bkz. Babasına yazdığı 26.09.1781 tarihli mektubu ki Otto Jahn’ın “ W.A.Mozart” (1867) adlı kitabının Band I, S.678/79 da ve dip not 59’da bu mektup söz konusu edilmektedir.

2. Örneğin Çelik Üçgen(Triangel) bir Türk çalgısı değildir ve daha 15.yy’da Avrupa’da kullanıldığı bilinmektedir.

3. Örneğin Bernhard Paumgartner’in 'Mozart' adlı kitabının 370- 371. sayfalarında.(Zürich-1945)

4. Friedrich Blume'nin 'Musik in Geschichte und Gegenwart-MGG' adlı ansiklopedinin 9. cildinde 760. başlık (1961 baskısı) içindeki yazısı.

5. Mozart'ın 26.9.1781 tarihli mektubunda geçen, “ Osmine’in öfkesinin bir komediye varacak şekilde abartılması Türk müziğinin kullanılmasıyla mümkün olabildi.” sözleri bunu kanıtlıyor.

6. O.Jahn'ın adı geçen kitabının 766. sayfasındaki 60. not şöyledir: “ Trompetlerle (ama davulsuz) birlikte yazılan Türk Müziği, Osmine'in şarap kokan öfkesini karakterize etmede çok başarılı kullanılmış.”

7. Paul Nettl: “ The Book of Musical Documents”- New York,1948

8. a.g. yazarın: “Angela Soliman, Mozart'ın Loca Kardeşi” yazısı. Mozart Yıllığı 1962-63, Salzburg 1964, S.69-74

9. Cevat Memduh Altar,” Osmanlı-Avusturya İlişkileri Işığında W.A.Mozart” , 'Revue Belge de Musicologie' – X.cilt, 1956, S.138-148

10. Haydar Sanal, “ Mehter Musikisi”, İstanbul 1964.('Mehter ', Yeniçeri müziği ya da yeniçeri orkestrasının Türkçe'deki karşılığı olarak kullanılıyor.)

11. Karl Signell, Mozart and the Mehter , “The Consort” (Annual Journal of the Dolmetsch Foundation) No.24, London 1967, S.310-322

12.' Peşrev ' çoğu kez dört cümle ile aralarda giren kavuştaktan(nakarat) oluşan klasik Türk müziğinin en önemli çalgı formudur.

13. Sanal ana temayı (ölçü:1-8,17-24,65-72 ve 81-88) karşılaştırmak üzere Türk müziği repertuarından iki örnek gösteriyor. Aynı amaçla majör temaya (ölçü: 25-32,57-64 ve 89-96) hatta altı karşılaştırma örneği ve orta bölüme (ölçü: 9-16 ve 73-80) dört karşılaştırma örneği gösteriyor.

14. Gültekin Oransay, “ 15.yy'dan 19. yy'a kadar geleneksel Türk sanat müziğinde 'makam' kavramı ve ezgi yürüyüşü”, Ankara -1966

15. Pedrillo ile Osmin'in “Yaşa Baküs” düetinde davul kullanılmamış(No.14) vurmali çalgıların hiçbirisi yok.Yani Mozart bu partilerde, sadece stil öğeleriyle Türk müziği havası vermeye çalışmış.

16. Bildiri sahibi, bildirisinin sonunda bir kayıt çalarak Türk müziği hakkında tınısal bir örnek vermek istemiş ve İstanbul' da tekrar yaşatılan Irak makamında ve düyek usullü 'Elçi Peşrevi'ni çalmıştır. Bu peşrevi ilk kez Kantemiroğlu (1673-1723) notaya almış ve Sanal a.g. Kitabının 234. sayfasında tekrar yayınlamıştır(Not.10)

Osmanlı Büyükelçilerinin mehter takımlarında sık sık çalınan bu marşı Mozart'ın dinlemiş olması çok muhtemeldir. Gerçi burada geçen ezgi yürüyüşlerini Mozart kopyalamamıştır ama yukarıda açıklanan yaratıcı stil öğelerini Mozart bu eserlerinde onlardan esinlendiğini açıkça belli edecek biçimde kullanmıştır.

Nöbling (Avusturya), 23.08.1974 Kurt Reinhard

EK-2

Örnek Mehter Müziği Notaları

Der makam-ı 'uşşak, usûl-ü berevşan, Zamaen İbrahim

19. 4/4 - 7/8 Sar-ılma

Müslime

Hine-i şif

The image shows a musical score for a piece in the 'uşşak makam and berevşan usûl. The score is written on eight staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff is marked with '19. 4/4 - 7/8 Sar-ılma'. The second staff is marked with 'Müslime'. The third staff is marked with 'Hine-i şif'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, typical of Western musical notation for Turkish music.

Häne-i sälis

Der makaam-ı 'uşşak, usûleş çember, Zurnazen İbrahim Ağa

(M. M. - 168) Ser-hâne

The musical score is written on ten staves. The first two staves are for the 'Ser-hâne' section, which is in 12/8 time. The third staff is for the 'Mülâzime' section, which is in 9/8 time. The fourth staff is for the 'Hâne-i sâni' section, which is in 9/8 time. The fifth staff is for the 'Hâne-i sâlis' section, which is in 9/8 time. The sixth staff is for the 'Hâne-i sâlis' section, which is in 9/8 time. The seventh staff is for the 'Hâne-i sâlis' section, which is in 9/8 time. The eighth staff is for the 'Hâne-i sâlis' section, which is in 9/8 time. The ninth staff is for the 'Hâne-i sâlis' section, which is in 9/8 time. The tenth staff is for the 'Hâne-i sâlis' section, which is in 9/8 time. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 9/8. The score is written in a single system with ten staves.

3. Ali Ufki, vr. 143 b

Pişrev li-tabl-ı' âlem Kazakîyân, usûleş düyek,

Serv-i Nihavend

(M. M. ♩ = 192) Hâne-i evvelî

Mülâzime

1 2 Son

Hâne-i sâni

Hâne-i sâlis

Hâne-i sâlis

Hâne-i sâlis

Hâne-i sâlis

Hâne-i sâlis

4.Kantemiroğlu, nota böl. s.55

Der makaam-ı rast, semâ'î-i Gaazî Giray Han

(M. M. 10/8 - 72)

Ser-hâne

Mülâzime

Pişrev-i At Nakılı, der makaam-ı mezbûr (sabâ), usûleş düyek

(M. M. = 144)

Ser-hâne

Mülâzime

Hâne-i sâni

Hâne-i sâlis

Son.

6. Der makaam'ı, 'ırak, Elçi Pişrevi, usûleş düyek

(M. M. $\frac{1}{2}$ = 120) Ser-hâne

Mülâzime ve Terkib-i Intikaal

Terkib-i intikaal

Intik.al

Son

Hâne-i sâni

Hâne-i sâlis

107

Pişrev-i Sancak, der makaam-ı mezbûr (acem), usûleş fer'

(M. K. 112) Ser-hâne

(Teslim)

(Mülâzime)

(Hâne-i sâil)

(Hâne-i sâil)

(Zeyl)

(Zeyl)

(Zeyl)

(Zeyl)

(Zeyl)

(Zeyl)

(Zeyl)

(Zeyl)

Deniz Demirci

1986'da Ankara'da dünyaya gelen flütist Deniz Demirci'nin müzikle tanışması, henüz 4 yaşındayken evdeki curayı çalmaya başlamasıyla olmuştur. İlk konserini 8 yaşında o zamanki çalgısı olan blok flüt ile okuldaki koro eşliğinde vermiştir. 2005'ten itibaren Ankara Hacettepe Devlet Konservatuar'ında Cumhurbaşkanı Senfoni Orkestrası Flüt grup şefi Aycan Sancar ile ana çalgısı olan flütü çalışmaya başlamıştır. Yine aynı dönemlerde keman çalgısına merak duymuş ve Ankara Devlet Opera ve Balesi eski Konzertmesiteri Şamil Agun'le keman çalışmaya başlamıştır. Daha sonra Ankara Devlet Opera ve Bale Orkestrası Flüt Sanatçısı Yaprak Oktay ve CSO Flüt Sanatçısı Altan Kalmukoğlu ile flüt çalışmalarını sürdürmüştür.

2009 yılından beri Başkent Üniversitesi Devlet Konservatuar'ında Doç. Dr. Erdoğan Okyay'la Müzikoloji alanı üzerinde yüksek lisans (tez konusu; “W.A.Mozart'ın Eserlerinde Mehter Müziği Etkisi'dir.) eğitimi devam ederken, Sevda Cenap And Müzik Vakfı'nın aylık olarak çıkardığı “Müzik Dosyası” isimli bültende ve internet dergisi olan “Dergi Sanat” ta düzenli olarak konser yorumları ve röportajları yayımlanmaktadır. Ayrıca “Neo Filarmoni” dergisinin yazı işleri müdürlüğü görevini de yürütmektedir.

Demirci, Prof. Mustafa Yurdakul ile Şan çalışmaları yapmaktadır. Demirci, bu çalışmaların çalgısına olumlu etkisi olduğunu düşünmektedir.

Bu yıl İngiltere Royal College of Music okulunun flüt bölümünde de yüksek lisans çalışmalarını sürdürürken, Bilkent Senfoni Orkestrası flüt sanatçısı Zita Zempleni ve Cem Öztürk'le flüt, Bilkent Senfoni Orkestrası Konzermeister Yardımcı Keman sanatçısı İrina Nikotina ile de keman çalışmalarına devam etmekte olup, 2009'dan beri Ankara'da kurulmuş olan Camerata Lizy Orkestrası'nda flüt çalmakta ve piyano-flüt eşliğinde verdiği resitallerle müzik kariyerine devam etmektedir.

Demirci, Şubat 2011'de Berlin'de Prof. Benoit Fromanger'ye ve Mart ayında da Hannover'de Prof. Andrea Lieberknecht'e odisyon vermiştir.